HISTOIRE

DE

L'ART DU JAPON

Ouvrage publié
par la
Commission impériale du Japon
à l'Exposition universelle de Paris

HISTOIRE

DE

L'ART DU JAPON

HISTOIRE

DE

L'ART DU JAPON

Ouvrage publié

par la

Commission Impériale du Japon

à l'Exposition universelle de Paris, 1900

PARIS

MAURICE DE BRUNOFF

IMPRIMEUR-ÉDITEUR

4, place Denfert, 4

AVIS AUX LECTEURS

L'ouvrage qui vous est présenté, à l'occasion de l'Exposition universelle de 1900, par la Commission impériale japonaise, renferme la première histoire digne de ce nom que nous ayons écrite de notre art. Elle le prend à ses plus lointaines origines ; elle le suit, de période en période, jusqu'à l'ère actuelle de Meiji. C'est un travail de bonne foi, dominé par un esprit de critique rigoureux et un souci d'exactitude absolu. Puisse-t-il, par les lumières qu'il jette sur des points longtemps obscurs, même pour nous, faciliter l'intelligence de notre art et le classement régulier de ses richesses aux innombrables amis, connus ou inconnus, que le Japon possède en Europe et en Amérique, et qui le suivent, depuis tant d'années, d'une curiosité, mêlée de sympathie, si flatteuse !

Nous aurions voulu vous l'offrir dès le début de la grande fête internationale dont l'approche en a suscité chez nous la pensée. Dans ce pavillon japonais du Trocadéro, où le gouvernement impérial a mis sous vos yeux tant de reliques d'un passé si brillant et si noble, il vous eût servi de guide. Il eût offert aux visiteurs éclairés que vous fûtes la désignation et le commentaire analytique de chaque pièce. Nous n'avons pu réaliser en temps voulu ce grand effort. C'est pour la clôture de l'Exposition qu'il s'achève. J'ai confiance qu'il n'en sera pas moins favorablement accueilli.

L'établissement des textes avait été confiée à la Direction des Musées impériaux. Mais le travail était à peine commencé que le principal rédacteur M. Foukoutchi, et ses

collaborateurs, se trouvèrent aux prises avec des difficultés qu'ils n'avaient pas soupçonnées. On s'occupa tout d'abord de dresser la liste des œuvres à citer. Cette liste établie, non sans peine, il fallut procéder, pour chaque œuvre, à la vérification de l'authenticité et de la date, confronter avec les archives du musée, avec les archives des temples, les traditions qui constituaient souvent tous les titres de tel ou tel monument.

On imagine le temps que durèrent toutes ces recherches et la peine, par surcroît, qu'elles coûtèrent. C'était le plus pénible, sans doute, de la tâche assumée par les rédacteurs, mais il leur restait, l'état civil de chaque pièce constitué, un travail encore formidable. Aucune photographie des monuments à reproduire n'existait. Ce fut une interminable série de pèlerinages entrepris, sur tous les points du Japon, par les missionnaires officiels chargés de recueillir, chez les particuliers, dans les temples, la matière d'une illustration abondante, variée et probante. Entre temps, on s'occupait à Tokio de rassembler en un texte définitif la documentation énorme réunie.

L'ouvrage enfin terminé, il s'agit de le traduire, et les difficultés, là encore, furent nombreuses. De tous les dictionnaires publiés jusqu'à ce jour, aucun ne renfermait les termes techniques usités dans chaque branche de l'art. Il fallait au traducteur une connaissance approfondie, non seulement de notre langue, mais de nos industries artistiques, envisagées au point de vue du métier. Avant même de se mettre au travail, il lui était indispensable de créer son vocabulaire de toutes pièces, et la tâche était lourde, même pour un japonisant de première force. M. Tronquois s'est montré à la hauteur de cette tâche. En s'en acquittant comme il s'en est acquitté, avec une fidélité incroyable, avec un souci d'exactitude poussé jusqu'aux dernières limites du scrupule, il n'a pas seulement mérité notre reconnaissance ; il a rendu un inoubliable service à tous ceux que tentera désormais, en Europe, l'étude de notre langue.

Mais le temps avait manqué à M. Tronquois pour achever, comme il l'aurait voulu, son travail. La traduction littérale une fois faite, il comptait la reprendre pour la récrire en une langue d'un tour plus aisé et plus libre. L'obligation où nous nous sommes vus, pour paraître à date fixe, de faire imprimer ici notre ouvrage, lui en a enlevé les moyens. M. Thiébault-Sisson, critique d'art du *Temps*, a bien voulu se charger du travail de la mise en forme. Le concours qu'il nous a prêté fut précieux. Nous lui en adressons tous nos remerciements.

Passons à l'ouvrage en lui-même.

On y a respecté, autant qu'il s'est pu faire, les textes anciens utilisés par les différents rédacteurs. Les indications détaillées fournies par des écrits antérieurs ou contenues dans des pièces d'archives ont été religieusement conservées et encadrées, pour lui donner plus d'autorité, dans l'ouvrage. Il se présente, par suite, sous l'aspect moins d'un livre à tendances personnelles que d'un recueil de documents. Nos lecteurs apprécieront certainement le caractère d'exacte vérité qui lui a été imprimé par ce procédé de composition et de travail. Ils n'apprécieront pas moins les renseignements inédits qu'ils trouveront dans toutes les parties de notre livre, dans la première en particulier, relative à l'enfance de notre art.

Rien de plus curieux, en effet, que la spontanéité avec laquelle notre tempérament national s'est révélé, en art, dès le début. Quelque influence qu'aient exercée sur nous les Coréens, les Chinois, les Hindous, jamais nous n'avons pu nous défendre de marquer d'un caractère de race et d'une physionomie personnelle même les œuvres imitées ou copiées de nos initiateurs et de nos maîtres. Tout en empruntant aux Chinois leurs procédés d'exécution, les premiers de nos peintres ont différé des Chinois par le style. On reconnait leurs travaux à la souplesse des lignes, à la douceur des tons par lesquels ils ont remplacé la froideur des traits et la lourdeur des colorations qui déparent tant d'œuvres chinoises.

De même pour la sculpture bouddhique.

Après avoir commencé par la copie pure et simple des Bouddhas apportés par les Coréens, elle s'est dégagée rapidement de l'imitation littérale. La sévérité du modèle coréen disparait sous la grâce nerveuse des formes ; à l'uniformité du type primitif succède une variété extraordinaire de modèles engendrée par l'observation de la nature. Le sentiment religieux s'exprime, sous la main de nos sculpteurs, non, comme chez les Hindous, par des images abstraites, mais par des attitudes qui vivent et des physionomies qui respirent. En sculpture, en un mot, comme en peinture, les figures bouddhiques du Japon ne ressemblent en rien à celles que ses voisins ont créées.

Même les divinités qui appartiennent au bouddhisme du Sud, et qui paraissent avoir une même origine que les divinités enfantées par l'art khmer ou par l'art javanais, s'écartent du type initial dès qu'elles sont introduites au Japon. Nos artistes leur donnent aussitôt une dignité d'attitude qu'on ne rencontre ni au Cambodge ni dans la Malaisie. S'agit-il de sujets empruntés au bouddhisme du Nord, de motifs provenant de la même source que ceux du Thibet et de la Mongolie ? Même constatation. Les transcriptions qu'en exécutent nos sculpteurs sont plus calmes, et le carac-

tère en est moins fantaisiste. Au mouvement agité des Dêvas et des Dharmapâlas qu'on importe chez nous, ils substituent une expression de force et de puissance dont le caractère est manifestement japonais.

Jetez les yeux sur l'architecture : elle diffère essentiellement par son style des modèles étrangers qui lui ont servi de point de départ. Elle répudie les toitures trop relevées des Chinois; elle répugne à la confusion des motifs et à la juxtaposition des charpentes inutiles; elle fait choix de matériaux logiquement ordonnés; elle se propose avant tout les combinaisons harmonieuses de lignes, — et c'est pourquoi l'architecture japonaise de belle époque, loin de fatiguer l'œil, le repose et satisfait l'esprit par là même. L'extérieur de nos temples, toujours simple, n'offre ni l'exubérance de relief sous laquelle l'ossature des monuments indiens disparaît, ni les notes de couleur trop vives dont s'égayent les pagodes chinoises. D'instinct, nos constructeurs ont de la tenue.

Partout, d'ailleurs, saute aux yeux ce même caractère, ce goût de sobriété qui s'affirme dans les œuvres de nos architectes. Quel que soit le genre qu'ils traitent, nos artistes anciens ne se complaisent jamais aux décors par trop éclatants. Ils préfèrent la simplicité à la complication, la légèreté à la lourdeur, les motifs isolés aux ornements qui tourmentent la surface. Le coffre de laque de la collection impériale est un exemple frappant. Sur un fond noir ambré, l'artiste a incrusté des médaillons en nacre dont le motif est fourni par l'oiseau *hô-ô*. Le médaillon lui-même n'est pas entièrement fait en nacre. Le dessin du motif s'y accuse sur les noirs du fond. L'effet décoratif n'en est pourtant pas moins puissant que sur un meuble oriental entièrement revêtu de nacre.

On sait que le laque est un art dont la gloire revient tout entière au Japon. C'est en même temps de tous nos arts celui dont la variété est la plus grande, et il participe de tous les arts à la fois. Il comporte aussi bien la décoration la plus sobre que le revêtement le plus magnifique et le plus riche. Tel objet est à peine orné; tel autre est couvert d'or. On a inventé pour cette forme d'art un nombre infini de nuances et de tons d'or. L'artiste n'y est astreint qu'aux règles fixées par lui-même. A côté de ce morceau d'une extrême finesse on trouve des dessins de l'exécution la plus large. Ici, le peintre a donné libre cours à sa verve et à sa fantaisie; là, l'ornementation est bornée à des formes purement géométriques.

Notons encore ceci. L'art japonais n'exclut nullement la symétrie. On la considère comme exprimant la sérénité : on la respecte, on n'en abuse pas. C'est ainsi que

dans les pièces de pur agrément on remplace la symétrie, s'il y a lieu, par des pendants dont les effets opposés se balancent. On obtient ainsi l'équilibre.

Il est superflu d'en dire plus. Je n'ai pas à faire ici une étude analytique de nos arts. Des renseignements mis à la portée de nos lecteurs futurs par ce livre, des documents qu'ils y trouveront reproduits, ils tireront d'eux-mêmes la morale. Ils saisiront à merveille l'intérêt spécial qui s'attache à toutes les branches d'art dans lesquelles nous nous sommes exercés, la céramique, le bronze, le bois, les métaux, la ciselure, l'incrustation, la soie, la broderie, les gravures, les estampes. Ce qu'il me suffit, à moi, d'indiquer, c'est la conclusion bien nette qui se dégage de l'étude de ces formes d'art et des particularités par lesquelles chacune se signale : tout y est japonais.

Tadamasa HAYASHI,

Paris, octobre 1901. — Commissaire général du Japon à l'Exposition universelle de 1900.

PRÉFACE

Il n'est pas inutile, pour présenter cet ouvrage, de définir en quelques mots notre Empire.

C'est un admirable pays où le poétique et le pittoresque se combinent dans une mesure parfaite, où la terre et l'eau, avec un rare bonheur, se marient, et que pare une verdure luxuriante émaillée des fleurs les plus belles. Le climat en est vivifiant et sain dans toutes les saisons. Au printemps, le chant des oiseaux emplit l'air d'une douce mélodie, et les insectes y font bruire, en automne, la joyeuse musique de leurs ailes. Le relief mouvementé des terrains présente partout des aspects d'une diversité infinie. Dans les massifs montagneux qui le recouvrent, des rochers gigantesques, au-dessus des précipices, dressent leurs murailles à pic, et leurs sommets se découpent sur le ciel en silhouettes inégales d'un charme incomparable. A la beauté des formes, joignez le contraste magique des couleurs. Au sable des vallées, d'un blanc de neige, opposez l'harmonie vert et rouge des forêts, riches en pins, qui garnissent le flanc rugueux des montagnes, et vous aurez quelque idée du tableau qui le plus communément frappe nos yeux.

Ce paysage fait à souhait pour le rêve, c'est celui qui caractérise notre Empire. Et nous qui naissons sur ce sol, nous qui formons le peuple étroitement uni de cet Empire, nous en goûtons les beautés naturelles avec une joie incessamment renouvelée, car on peut dire en vérité que le Japon est comme le parc public le plus pittoresque et le plus varié de l'univers.

Nous ne nous enorgueillissons pas seulement des beautés de notre sol ; nous nous vantons également des beautés qui se manifestent avec tant d'éclat dans notre histoire et dans notre art.

En regard, en effet, du Japon voyez la Chine et l'Inde. Ce sont les plus vieux empires de la terre. Quelle impression pourtant nous laissent-ils? A les considérer dans leur état actuel, une mélancolie profonde nous pénètre. Jadis ils ont atteint l'un et l'autre au degré de prospérité le plus haut, et leur civilisation fut étrangement raffinée, mais cette splendeur ancienne ne s'atteste aujourd'hui que dans des ruines, et rien n'y subsiste à présent qui puisse se comparer à l'effort énergique et soutenu de notre race. Dès longtemps notre peuple a connu la bienfaisante et protectrice influence d'une suite d'empereurs vénérés, soucieux de son développement, de son bien-être. Sous une administration paternelle, il mène depuis trois siècles une vie paisible et heureuse. Il s'efforce enfin, à cette heure, de répandre sa gloire au dehors et d'en propager par tous les pays le renom. C'en est assez pour prouver que son histoire, digne d'admiration comme d'étude, est féconde autant que son sol en beautés.

Il n'en est de même ni en Chine ni aux Indes. Là, les guerres sont nées, presque toutes, d'un choc entre races opposées, quoique vivant dans le même Empire — et ces luttes ne se sont presque jamais terminées par de simples changements de dynastie. Toute guerre intérieure, toute révolution entraînait en Chine comme aux Indes la destruction complète des œuvres d'art soigneusement créées, amoureusement caressées pendant la période antérieure. Il ne restait ainsi de tous les éléments de beauté réunis par une génération, des témoignages passionnés de son goût, des efforts accumulés de son talent et de son énergie que d'insaisissables vestiges. Il s'ensuit qu'à l'heure actuelle tous les arts qui, pendant des milliers d'années, fleurirent là sont rentrés aujourd'hui dans le néant. De ses productions d'autrefois, le sol natal n'a gardé — quand il en a gardé — que des fragments. Les spécimens les plus complets qui en subsistent ont passé, de siècle en siècle, en nos mains. Dépositaires maintenant de ces richesses, trop peu nombreuses à coup sûr, mais sans prix, nous les conservons pieusement, comme des reliques. Les foyers d'art d'où ces étincelles ont jailli se sont éteints, mais à notre foyer, toujours chaud, nous entretenons ces étincelles toujours vives — et nous tirons de cela aussi quelque orgueil.

Ce fut sous les dynasties de Zoui et de Tô que nous entrâmes pour la première fois en rapports avec la Chine, et après le règne particulièrement prospère d'Asoka avec l'Inde. Des relations plus fréquentes, plus intimes, s'établirent ensuite, et ceux

d'entre nous qui visitèrent dès lors ces pays, soit dans un but d'étude générale, soit pour s'instruire plus à fond des doctrines religieuses, en rapportèrent successivement les merveilles, réalisées par des artistes chinois ou indous, qui ont éveillé notre art et que nous entourons encore aujourd'hui, dans nos temples ainsi que dans nos musées, d'une admiration si respectueuse et si humble.

Il serait superflu, dans la Chine et dans l'Inde de nos jours, de chercher l'équivalent de ces merveilles. C'est chez nous seulement, grâce à elles, qu'on peut se livrer à l'étude de ces formes d'art disparues. C'est au Japon uniquement que l'érudit peut trouver des matériaux suffisants pour reconstituer les caractères généraux de l'œuvre d'art, telle que la Chine et l'Inde l'ont comprise en ces temps mal connus et lointains.

A Shôçoïn, à Nara, à Kôyasan dans la province de Kii, à Toji et à Daïgoji, à Kyôto et dans d'autres temples célèbres, vous découvrirez, admirablement conservés, presque tous ces chefs-d'œuvre dont la perfection et la noblesse nous ravissent. De tout temps, le Japon les a estimés à leur prix. En eux, il a vu les modèles les plus propres à développer son art et à rendre le goût de ses artistes plus subtil. Par eux, nos arts du dessin se sont formés. Ils ont été, au début de notre histoire, nos vrais maîtres. Sans entamer en rien le caractère particulier, national, des artistes qui ont travaillé, depuis douze siècles et plus, à la constitution de notre patrimoine artistique, ils ont guidé pendant de longues périodes leur effort, stimulé leur activité, soutenu leur génie naissant et leur zèle.

Nous avons en effet, en art, commencé par nous assimiler les formules, la technique et le sentiment personnel des nations orientales. Vous retrouverez dans les peintures murales du Kondô et de Horyûji les mêmes tendances et le même style que dans celles d'Ajunta aux Indes.

Les statues de Bouddha à Yakoushiji et dans d'autres vieux temples de Nara, sont identiques d'expression à celles qui subsistent encore à Ryûmon et à Iketsou, en Chine.

Quantité, enfin, d'œuvres d'art d'une extrême variété, des écrits, des peintures, des ustensiles de cérémonie et des intruments de musique, attestent encore à nos yeux, par l'originale beauté de leurs formes, le goût d'art qui fut propre à ces races dont les leçons, jadis, nous formèrent. La conservation de ces épaves uniques nous permet, sans exagération, d'affirmer que notre Empire n'est pas seulement un parc public du monde, mais aussi un trésor où tout ce qui reste de l'ancien art oriental s'est gardé.

Et nous, ravi de demeurer dans ce parc public du monde, ravi d'y employer notre vie à enrichir et à conserver intact ce trésor, nous avons compris qu'il était de notre devoir de mettre en valeur aux yeux des nations les merveilles commises à notre garde. C'est le plus sûr moyen pour nous d'exalter notre gloire nationale. Depuis l'établissement du *Bureau des recherches des trésors artistiques nationaux*, nous nous sommes assidûment appliqué à un soigneux examen des richesses que contiennent les différents temples de l'Empire. On en a fait une critique minutieuse, très sévère en ce qui concerne les noms et les dates, les formes et la qualité, scrupuleusement exacte dans le relevé des traditions historiques. Un tel travail, avec toutes les garanties de sincérité qu'il présente, est bien fait, semble-t-il, pour constituer une histoire complète de notre art et, par là, donner à ceux qui le pratiquent aujourd'hui le plus précieux des encouragements.

Nous étions donc déjà préparé, par nos recherches antérieures, à écrire d'une façon définitive l'histoire des évolutions successives de notre art, et l'exécution en était déjà commencée quand nous avons dû, à la requête de la *Commission impériale pour l'Exposition internationale de Paris*, entreprendre le présent ouvrage, simple coup d'œil sur l'évolution historique de notre art. Nos collections se composent, en effet, d'un trop grand nombre de pièces et de natures, en réalité, trop diverses pour que de plus amples recherches et des études archéologiques plus poussées ne nous apparaissent pas comme absolument nécessaires désormais. L'utilité, pour nous, s'en impose, non seulement au point de vue de l'histoire détaillée des styles et des écoles qu'ils caractérisent, mais au point de vue de l'histoire générale. Il faut, pour qu'un ensemble de cette sorte soit complet, le fortifier par des recherches parallèles sur les coutumes et les mœurs qui ont caractérisé la société de chaque époque.

Cette histoire complète, nous avons dû, momentanément, renoncer à l'écrire ; mais l'exécution n'en aura été que de très peu retardée. Nous en élèverons d'année en année les assises, avec des matériaux recueillis un à un, jusqu'au jour où le monument, dans toute son ampleur, sera dressé.

En même temps que l'encyclopédie des arts orientaux, il renfermera l'histoire même de l'Orient. Trésor d'art du monde oriental, le Japon est le seul dont on puisse attendre ce magistral ouvrage. Seul, il en a dans ses mains tous les éléments réunis. Seul, il l'accomplira. Ni l'Inde, ni la Chine ne le sauraient.

Nous tenons, avant de terminer, à remercier publiquement les érudits actifs et zélés qui ont collaboré à la préparation de ce volume. Le Musée Impérial de Tôkio,

ayant accepté la tâche que réclamait de lui la Commission de l'Exposition, le travail de compilation fut confié à M. Kakouzô Okakoura et le classement des matériaux, le plan de l'ouvrage et la forme qu'il convenait de lui donner, furent examinés et arrêtés de concert avec lui.

Mais M. Okakoura était à peine en fonctions qu'il démissionna. M. Mataitci Foukoutci fut nommé à sa place, et on lui donna M. Yoshio Ki comme adjoint. On introduisit alors quelques changements dans la forme et le plan précédemment adoptés. C'est grâce à l'activité incessante et aux efforts diligents de ces Messieurs que l'œuvre a pu être achevée.

M. Emmanuel Tronquois a bien voulu se charger de la traduire. Les personnes qui se sont donné la peine de fournir et de reviser les matériaux doivent être aussi mentionnées. Ce sont MM. le Dr Mayori Kourokawa, Yonékitci Miyaké, Teiûta Itô, Yûsakou Imaïzoumi, Soughimoura Kosougui et Kein Saitô. N'oublions pas enfin le personnel du Musée Impérial, dont la collaboration a rendu de signalés services à l'ouvrage. MM. Shiguénobou Hirayama et Kanaï Koubota ont assumé le contrôle général de tout ce qui avait trait à la publication.

Baron RIYUITCI KOUKI,

(Septembre 1899.) Directeur général du Musée Impérial.

Histoire de l'Art du Japon

INTRODUCTION

I

Treize siècles environ sont maintenant écoulés depuis que la fraîche fleur de l'art s'est épanouie au Japon. Au cours des temps, les Beaux-Arts ont eu chez nous leurs jours d'éclat et d'effacement : car nulle création humaine ne saurait échapper aux vicissitudes. Mais jamais on n'eut à déplorer leur dégradation absolue. Cette constatation est, pour celui qui retrace ici leur histoire, la source d'une joie profonde.

Dans toute œuvre de l'art japonais, qu'elle relève de la peinture, de la sculpture ou de l'architecture, il est impossible de méconnaître un caractère très particulier. Ce caractère, cette originalité tiennent au terroir, à l'ambiance, aux dons propres du peuple, à ses aspirations, comme à ses institutions, à sa religion. Voilà donc les facteurs dont il nous faut d'abord étudier l'influence, si nous voulons nous rendre compte de l'évolution des Beaux-Arts au Japon.

Notre archipel s'allonge dans le Nord-Ouest de l'océan Pacifique en bordure de la côte Est du continent d'Asie. Les cinq îles principales sont Hokkaïdo (Ezo), Honshyou (Hondo), Shikokou, Kyoushyou, Taïwan (Formose).

La plus grande d'entre elles, Honshyou, occupe à peu près le centre de la ligne et a toujours été comme le foyer de la civilisation japonaise. L'archipel entier s'encadre entre les 21°,45' et 50°,56' de latitude Nord et 119°,20' et 156°,32' de longitude Est du méridien de Paris. Sa direction générale est du Sud-Ouest au Nord-Ouest. La forme, dans son ensemble, est celle d'un collier de pierres précieuses, jeté obliquement, mince et allongé.

Comme le Japon s'étend sur un peu plus de 29 degrés de latitude, il pénètre, au Sud, dans la zone tropicale et, au Nord, il n'est distant du cercle polaire que d'un peu plus de 15 degrés. Deux courants, l'un chaud, l'autre froid, suivent les côtes de l'archipel. Les vents alizés les balaient.

Enfin, dans l'intérieur du Japon se dressent les deux grandes arêtes montagneuses qui continuent les systèmes orographiques de Chine et de Saghalien, ainsi qu'une infinité de chaînes secondaires, de sorte que le sol est des plus accidentés. Il résulte de toutes ces causes que les diffé-

rences de climat ne sont pas seulement sensibles aux extrémités Nord et Sud, mais que, même à latitude égale, la température varie notablement avec l'altitude. C'est pourquoi, sans parler de celles de la zone tempérée, les productions des zones froide et torride prospèrent au Japon. Les oiseaux même, en se reposant de leurs traversées de l'océan Pacifique sur nos îles qui s'élèvent à la surface, ont fondé quantité de colonies au sein desquelles des espèces nouvelles se sont développées. Les insectes, et particulièrement les libellules, y sont d'une beauté remarquable. Elles ont passé, sous notre climat, par des transformations curieuses. La tiédeur de l'air, influant sur leur vie quand elles sont à l'état de chrysalides, a modifié jusqu'aux individus d'une même espèce et a produit de nombreuses variétés inconnues ailleurs qu'au Japon.

Ce pays est donc, en vertu des facilités de vie et de croissance qu'il offre, un théâtre où la nature se montre sous les aspects les plus divers et les plus changeants. En présence de tels spectacles, l'esprit de l'homme s'éveille de lui-même, l'imagination s'enrichit, les impressions se multiplient. Aussi notre littérature et nos arts ont-ils montré une tendance à s'occuper moins de l'homme que des aspects de la nature. Quelle preuve plus forte pourrait-on trouver de l'influence des conditions géographiques qui ont ainsi modelé le génie japonais ?

Donc, notre pays tient à la fois par son climat aux trois zones : froide, tempérée et chaude. Les extrêmes de froidure et de chaleur favorisent le développement d'une nature pleine de variété, sans être assez intenses pour opprimer l'activité physique et intellectuelle de l'homme. D'ailleurs, seules les deux extrémités du Sud et du Nord de l'Empire subissent de grandes chaleurs ou de grands froids. Dans toutes les autres parties du Japon, la température est généralement d'une tiédeur agréable qui laisse à l'esprit et au corps toute leur vivacité.

Le sol est riche ; la pluie tombe en quantité suffisante ; l'heureuse proportion du sec et de l'humide favorise remarquablement le développement des plantes et des animaux. Le riz, base de l'alimentation nationale, vient si bien qu'un des noms du Japon est, depuis les anciens temps : Midzou ho no koumi, « le pays du riz abondant ».

Dans les montagnes, l'or, l'argent, le cuivre, le fer, le charbon, et bien d'autres minéraux, se trouvent en abondance. Dans les mers, une foule de poissons et de coquillages s'offrent aux pêcheurs. Les ressources naturelles suffisent largement aux besoins primordiaux. Le peuple peut généralement se procurer sans difficulté la nourriture et le vêtement sans être obligé de s'adresser à l'étranger.

Les animaux féroces, les serpents venimeux sont très rares. Quant aux cataclysmes naturels, tels que les tremblements de terre, on en subit bien de temps en temps qui sont assez violents, mais c'est exceptionnellement qu'ils se montrent assez étendus pour frapper plusieurs provinces et produire beaucoup d'effet destructeur. Il n'y a donc pas lieu de s'en inquiéter outre mesure ni de prendre des précautions spéciales pour s'en garder. Enfin l'Océan et de grandes mers constituent à la fois nos plus courts moyens de communication et une ceinture protectrice. Aussi nul peuple voisin n'a pu nous infliger la honte d'une invasion armée et d'une conquête.

C'est ainsi que sous un climat heureux et sur un sol propice dont les abondantes ressources s'accroissent encore de celles que fournit la mer, la vie est facile et la prospérité stable.

Le peuple a le caractère gai et aimable. Quelle cause pourrait l'empêcher de s'élever aux choses de l'esprit ? On voit donc que dans notre pays se rencontrent les circonstances évidemment les plus favorables au développement des lettres et des arts, et, en même temps, chez le peuple une propension naturelle à manifester ses dons.

Par sa situation et son économie géographiques, notre pays est riche en beautés naturelles. Les sites remarquables y abondent. C'est là, avec la puissante vitalité qui s'y montre, l'une des deux faveurs du ciel que l'univers entier lui reconnaît. Le Japon est un archipel dont le contour côtier est particulièrement développé. Les détroits, les promontoirs, les golfes et baies s'y découpent

à chaque pas. Partout s'offrent aux yeux des îlots semés çà et là. Cet ensemble de conditions contribue à créer des sites admirables ; si bien qu'on peut dire que le Japon réunit au suprême degré toutes les beautés du paysage insulaire. D'autre part, le *Kouroshiwo* et ses branches, ces courants marins chauds et froids font circuler les eaux du grand Océan, activent également leur évaporation et se rencontrent entre eux. Les vents de l'Ouest et du Nord, qui viennent du continent, déchirent les vapeurs de la mer du Japon, tandis que ceux de l'Est et du Sud, qui arrivent de l'humide océan Indien, se heurtent à notre haute arête montagneuse centrale. Tous les magnifiques phénomènes qui accompagnent la condensation des vapeurs s'observent donc au Japon en grand nombre. Brouillards, bruines, gelées blanches, pluies des quatre saisons, comment pourrait-on les énumérer tous ?

La forte proportion de vapeur d'eau que contient notre atmosphère donne à la végétation une couleur puissante. C'est cette humidité qui délite les roches et les pierres, dont les effritements, entraînés par les pluies d'été, dénudent les escarpements de l'ossature montagneuse, les rendent plus sauvages, et font plus grandioses encore les perspectives que la nature a créées chez nous de toutes pièces.

Toutes ces roches étant d'une constitution dure, donnent de la solidité au sol, laissent filtrer des ruisseaux qui vont fertiliser la terre meuble. Sur ces roches désagrégées par les eaux courantes, débarrassées des éléments superflus, des forêts de pins se groupent dans les endroits plans.

Enfin, les pitons d'origine volcanique sont tous des montagnes remarquables de notre pays. Leurs rochers déchiquetés et tourmentés, leurs sommets en aiguille arrondie constituent une beauté caractéristique et d'un aspect imposant. Toutes ces montagnes volcaniques, par suite du climat pluvieux et humide, produisent des arbres de haute futaie et des fourrés d'arbustes. Sur une de ces montagnes, on a observé 70 familles et 100 espèces végétales ; souvent la grâce des arbres y est rehaussée par les lianes folles qui les entourent. Les cratères, qui autrefois vomissaient du feu et de la fumée, sont maintenant remplis par des lacs aux ondes miroitantes, qui se déversent par des ruisseaux tantôt apparaissant et tantôt se cachant dans les gorges. Ces lacs et ces ruisseaux présentent ainsi des beautés merveilleuses.

Entre tous, le Fouji yama est le prototype des montagnes de l'Empire, ce que la conception des dieux et le travail des génies a fait de mieux. Il est universellement admiré ; et son admirable silhouette affermit l'idée de la puissance divine autant qu'elle entretient l'amour pour une patrie douée de telles merveilles, et qu'elle inspire le sentiment poétique, don du ciel. Cette montagne a produit une impression ineffaçable au cœur du Japon tout entier.

Notre île principale étant resserrée dans des limites étroites, les chaînes de partage des eaux y sont très nettes, mais on ne découvre ni monts très hauts ni grands fleuves. Le Fouji yama lui-même ne dépasse pas 3 750 mètres. Les cours d'eau ont les caractères des gaves.

Depuis l'antiquité, les peintres japonais ont représenté des paysages de rochers étranges et escarpés. Ils ont été frappés par les sites qu'ils ont vus dans notre pays, en même temps qu'ils reproduisaient des formes prises aux soies peintes de Chine.

Une particularité caractéristique du Japon, c'est qu'il est essentiellement pittoresque. La nature présente aux peintres une foule de tableaux tout composés.

Si notre peuple est généralement cultivé et doué d'un profond sentiment du beau, ce n'est donc pas sans cause.

II

Dons naturels des Japonais. — Leur goût pour les Arts.

Environné de cette beauté naturelle, placé dans des conditions favorables d'hygiène et de conservation vitale, élevé dans un terroir et sous un climat propices au développement de la civilisation, le peuple qui a créé la culture intellectuelle et fondé l'art au Japon s'appelle la famille Yamato.

Le caractère de cette famille est différent de celui des autres, soit par hérédité, soit par suite des influences de terroir, et bien qu'elle se soit mélangée avec les autres, elle a à sa tête, depuis plus de deux mille ans, une dynastie ininterrompue, de génération en génération. Elle est aborigène, et aussi loin qu'on remonte dans les âges, on retrouve cette race antique.

Elle fut le noyau de la civilisation de l'Empire, et cette civilisation a poussé des fleurs merveilleuses de littérature et d'art. Pour conduire à la compréhension des arts du Japon, je vais examiner quelques points du caractère qui leur est particulier.

1° Les Japonais s'enorgueillissent de leur loyalisme envers l'Empereur et de leur amour de la patrie. En effet, notre maison impériale est la descendance du fondateur de l'Empire. Aussi est-elle l'objet d'une vénération sans égale et d'un dévouement inaltérable. Le génie fondateur de cet Empire a posé les bases solides et durables du bonheur du peuple. Aussi est-il, pour cette raison, adoré et vénéré ; et sa descendance est regardée comme la première famille du peuple japonais, source de tous bienfaits et de tout prestige. C'est là la cause de l'amour de tous, grands et petits, pour la patrie qu'autrefois l'ancêtre divin a daigné fonder, et que ses descendants ont gouvernée jusqu'à ce jour, grande famille de l'Empereur actuel.

2° L'amour de la propreté et de la netteté est une vertu japonaise héréditaire et spontanée, de même que l'honnêteté, la moralité, l'intégrité. Ces vertus ont dominé les mœurs de ce peuple, et ont imprimé un cachet particulier aux usages, à l'étiquette, au vêtement, à la nourriture, à l'habitation. En tout ce qu'on fait les Japonais se retrouve l'idéal de propreté et de pureté qui est le leur en toutes choses.

3° Les Japonais, tout en étant aimables et courtois, ne manquent ni d'énergie ni d'humeur vaillante. Jamais, au cours de l'histoire, ils n'ont subi l'injure d'une invasion de l'ennemi. La douceur et la facilité de vie que leur offre la nature leur ont assuré un sort prospère et heureux. C'est là, sans doute, la cause qui a donné à leur caractère des habitudes avenantes et gracieuses.

Cependant, notre pays est appelé le pays de *Kwashiboko Tchitarou*, c'est-à-dire de l'expérience complète des armes. Depuis l'antiquité, les arts militaires y sont en honneur. L'amabilité et la douceur ne sont jamais devenues lâcheté ni mollesse. De même l'énergie combattive n'est jamais devenue grossièreté ni barbarie. Cet équilibre des qualités tient sans doute au mutuel contrepoids que se sont opposé les propensions naturelles des habitants. Nous et les Chinois, nous appelons le Japon « l'île fortunée née des flots de joie » ou encore « le pays d'abondance ». C'est que la nature humaine y est aussi heureusement douée que le sol et le climat, et c'est que tout y est harmonieux.

4° La méthode d'observation et de perception des Japonais est synthétique. Cela doit tenir pour une grande partie aux habitudes d'esprit données par l'adoption des croyances bouddhiste et taoïste. L'esprit japonais, ainsi entraîné, excelle à la perception complète et instantanée des idées. Il se plaît moins à l'analyse, à la décomposition minutieuse des idées et des faits en éléments

successivement examinés. L'esprit synthétique s'est manifesté brillamment dans la littérature et dans l'art.

5° Dès l'origine, la sensibilité et l'intelligence des Japonais ont été, en général, très aiguisées. Ils ont toujours montré un très profond sentiment des beautés de la nature. Enthousiastes, il se sont livrés avec ardeur au développement de leurs dons innés. Aussi leur activité intellectuelle, toujours florissante, a-t-elle gardé un caractère alerte et pénétrant.

6° Chez les Japonais, l'imagination est fertile. Dès qu'ils ont reçu de l'extérieur une notion, une excitation intellectuelle, il se fait chez eux un travail personnel qui transforme cette notion, cette excitation, la transpose, l'harmonise, et lui imprime un caractère intense d'originalité. La fantaisie d'une riche imagination s'allie la sûreté de la raison pour modifier les conceptions. Car l'esprit japonais, toujours en travail, ne saurait tomber dans la stagnation des idées reçues, dans l'immobilité archaïque, dans l'usage paresseux des moules démodés. D'heureux dons naturels l'incitent à poursuivre toujours la nouveauté. De tout temps, philosophie, lettres, beaux-arts, industrie, etc., ont reçu, sous le travail des Japonais, une empreinte caractéristique, au point de sembler tout à fait différents de ce qu'ils sont à l'étranger.

7° La perception et le goût des beautés de la nature sont innés chez les Japonais. Un beau paysage, un panorama magnifique, les effets du matin et du soir, la majesté des montagnes, le charme des rivières excitent chez eux une admiration profonde, qui se traduit soit par la poésie, soit par les arts plastiques. Il est donc tout naturel qu'ils aient acquis une grande maîtrise en ces arts.

8° Les Japonais sont doués d'une extraordinaire habileté manuelle. Aussi dans les procédés de fabrication délicats et ingénieux, tout le monde leur reconnait cette faculté. Ils sont aptes à acquérir aisément des tours de main particuliers.

En dehors de tout cela, est-ce leur qualité d'insulaires qui leur assure une originalité très marquée ? Est-ce la nature volcanique du sol qui leur communique sa flamme, son ardeur et la tendance à l'enthousiasme ? Toujours est-il que les Japonais se sont faits à des habitudes d'esprit tout à fait particulières, nées autant de leurs dons innés que du milieu où ils ont évolué, et différentes évidemment de celles des autres peuples.

Le goût solide et sûr des Japonais préfère avant tout la netteté, la pureté et le simplicité. Leur amour de la pureté, de l'ingénuité, qui est devenue une de leurs qualités essentielles, tient probablement à l'impression produite par la nature admirable qui les environne. Toute souillure leur est en horreur, et était même considérée par nos ancêtres comme un crime. La pureté leur semblait un raffinement nécessaire à la beauté.

De tous temps, nos artistes ont banni de leurs sujets tout ce qui est bas et impur. Ils ont manifesté toujours l'amour de la simplicité et l'horreur de ce qui est compliqué ou monotone. Les peintres ont rejeté les couleurs épaisses et crues qui sont déplaisantes à l'œil ; ils ont évité d'éveiller des sensations violentes ou basses, comme de montrer des décorations compliquées. Ils fuient tout ce qui peut donner des émotions violentes. Ils aiment dans les idées et les formes le calme et la douceur, ces qualités qu'ils trouvent dans le climat natal. Ils ont le sens de la distinction et du pittoresque, qualités que possèdent les monts, les eaux et les arbres de leur pays. A considérer les catalogues de leurs peintures, on voit qu'ils préfèrent à l'immensité de l'océan les bords retirés des clairs ruisseaux, aux pics ardus les coteaux verdoyants, aux grands et larges fleuves les gaves et les lagunes bleues. Ils recherchent la variété, le mouvement, la vie, et ne négligent pas l'étrangeté. Les enseignements du Bouddhisme et du Confucéisme leur ont donné le goût du sublime. Enfin, dans sa conception et dans ses formes, l'art japonais est plein de variété.

III

Caractère particulier de l'Art japonais.

L'art japonais s'est développé sous l'influence d'un terroir, d'un milieu, d'un peuple et d'une civilisation à part. En même temps qu'il était pourvu d'une tendance générale déterminée fatalement dès son origine, il lui est arrivé d'acquérir un caractère tout particulier, grâce à une série de conditions venues de l'extérieur, de l'intérieur, du passé et du présent. Certes, chaque branche de l'art, chaque école, chaque maître a ses tendances propres ; cependant dans son ensemble, l'art japonais a sa personnalité bien définie. Il ne sera peut-être pas hors de propos, avant d'entrer dans l'histoire proprement dite de l'art japonais, de retracer les caractéristiques de cet art. Je vais le faire succinctement.

La branche de l'art japonais qui a toujours occupé la plus haute situation, qui est la plus riche tant comme qualité que comme quantité, qui est la plus digne d'attention, c'est la peinture. Oui, la peinture japonaise est l'honneur de l'art. Sa grandeur et sa décadence ont eu un retentissement sur tous les autres arts ; elle a, comme la littérature, un rapport étroit avec notre civilisation. C'est elle qui reflète le plus vivement le sentiment de la nation. Ses caractéristiques sont certainement complexes et multiples. Mais les principales peuvent être énumérées ; c'est la tâche que j'entreprends dans les paragraphes qui suivent.

I. — La peinture japonaise a le caractère d'une esquisse. Saisir avec un trait la forme des choses, tel est le propre du dessin japonais. C'est là sa principale différence avec la peinture à l'huile européenne. Dès l'origine, le dessin japonais cherche uniquement la ligne. C'est à cause de cette recherche qu'on le considère comme dérivant du dessin chinois. Le pinceau et l'encre de Chine sont tout le matériel dont il a besoin pour s'exprimer, matériel le plus commode pour dessiner des traits.

Les procédés de dessin se perfectionnèrent et atteignirent une maîtrise suprême. Les Japonais sont admirablement doués pour l'habileté manuelle. Comme ils sont excellents dans les ouvrages de dextérité, ils sont rapidement devenus experts dans le maniement du pinceau et de l'encre. Ils surent donner au pinceau la légèreté et la lourdeur, la vitesse et la lenteur, la tenue droite et l'inclinaison, et à l'encre l'épaisseur ou la clarté. Ils peuvent représenter les objets grâce à la force ou à la délicatesse des traits, à leur grosseur ou à leur ténuité. Le trait lui-même a son esprit ; par sa force, ou sa noblesse, par sa courbe ou sa rigidité il prend des significations différentes, si bien qu'un vocabulaire spécial s'est créé pour désigner les espèces diverses de traits. Parmi les peintres japonais, ceux qui ont atteint la maîtrise dans le maniement du trait sont très nombreux. Rien qu'au caractère de la ligne, on détermine immédiatement le degré d'habileté du peintre. La ligne est perçue immédiatement par l'œil, ou bien elle se perd ; elle apparaît sans limites. C'est ce que savent parfaitement ceux qui ont la plus légère connaissance des artistes japonais.

II. — Si l'on compare la peinture japonaise avec celle de l'Europe, on peut dire que la première laisse de côté le clair-obscur. A cette négligence du clair-obscur il y a quelques raisons :

1° Dans la peinture japonaise, les lignes ont beaucoup développé les règles de l'emploi du pinceau et de l'encre ; en sorte que l'artiste arrive à bien rendre le caractère et la ressemblance des objets sans s'occuper du clair-obscur ;

2° De tout temps, nos maîtres n'ont pas porté leur attention sur le clair-obscur et ne semblent pas avoir cherché à connaître ce procédé ;

3° Les artistes japonais estiment plutôt le dessin idéaliste. Le dessin réaliste leur paraît un point de départ. Or le clair-obscur cherche à rendre l'imitation directe des aspects de la nature. Ce n'est donc pas sans motif s'il n'a pas été étudié par nos artistes ;

4° Dès l'origine, on a aspiré à rendre avant tout le caractère avec intensité. Aussi nos peintres ont-ils dédaigné de tenter la reproduction servile des aspects de la nature.

La peinture japonaise ne montre pas une parfaite compréhension ni une observation rigoureuse de la perspective comme dans la peinture européenne. Il existe à cet état de choses des motifs particuliers. Dès l'origine, les peintres japonais ont donné aux divinités des attitudes immuables et leur ont attribué des places déterminées pour toujours. Ils reconnaissent, à ce sujet, ce qu'on appelle les douze fautes à éviter. Les traités de peinture chinoise émettent, sur l'absence de perspective, des idées que les peintres japonais ont suivies. On recherche avant tout le sentiment décoratif dans la composition. Si l'on constate, de temps en temps, des erreurs dans les lois de l'éloignement et de la perspective, ou des fautes de proportion, on peut croire que la science de la perspective n'avait pas fait de progrès et que les peintres, en général, ne sont pas parvenus à posséder pratiquement ces connaissances. Cela doit tenir aux mêmes causes qui ont influé sur les peintres occidentaux de la période antérieure à la Renaissance.

La couleur des peintres japonais, dans les peintures bouddhiques surtout — et si on laisse de côté certains genres de peintures décoratives — procède ingénieusement par demi-teintes harmonisées. Elle est, en général, légère et superficielle. Aux couches épaisses, de couleurs épaisses et luisantes, on préfère le coloris léger, sans dépôt. Cela concorde avec les goûts du peuple, et c'est ce qui convient le mieux aux peintres, visant à l'élégance et à la franchise de la touche. Il existe néanmoins, depuis les origines jusqu'à maintenant, des peintures éclatantes et chargées en couleurs, et considérées pourtant comme belles. C'est que ces œuvres ont été exécutées sous des influences étrangères, sans avoir subi la transformation japonaise ; car il ne faut pas croire que la peinture japonaise soit uniforme et sans variété.

Dans la peinture européenne, l'artiste doit couvrir toute la surface de la toile et ne doit pas laisser un vide d'un pouce. Le peintre japonais veut attirer l'attention sur la partie où s'est concentré son effort ; en sorte qu'il ne se préoccupe pas de laisser vide, ou non, quelque espace du tableau.

Le dessin japonais, en dehors de la conception qui l'inspire, présente plusieurs caractéristiques :

1° Il est particulièrement fécond en inventions décoratives. Les maîtres japonais, depuis l'antiquité, influencés par des idées indiennes et chinoises, se sont proposé pour but une idéalisation, et ont toujours cherché à exprimer des idées. Cependant, leur conception générale n'offre pas, en Inde ou en Chine, un caractère très fantastique et irréel. Cela doit tenir à ce que nos peintres, en transformant et interprétant les beautés de la nature, se sont efforcés de les rendre sur une petite surface.

2° Le dessin japonais se propose une interprétation idéalisée. Il est fidèle à ses traditions plutôt qu'à la reproduction réaliste des objets. Cependant il excelle à exprimer avec intensité le caractère synthétique, le calme, la grâce, la sérénité, la perfection des formes. Il poursuit toujours la réalisation d'une idée. Ses intentions sont profondes. Plus on regarde un dessin de maître, plus on y découvre une signification puissante.

3° La peinture japonaise préfère le beau typique au beau individuel. C'est moins la vie de l'individu qui l'intéresse que la vie de l'espèce. Elle est éprise d'un beau abstrait. Cette tendance, née d'une conception haute et mystique, s'accorde bien avec les idées bouddhiques, qui proposent le développement social plutôt que le développement individuel.

Sculpture. — Il n'y a pas lieu d'insister sur les caractéristiques de la sculpture japonaise autant que sur celles de la peinture. Car, entre notre sculpture et celle de l'Occident, il n'y a pas de différence aussi sensible qu'entre notre peinture et la sienne.

Dans l'antiquité, l'art de sculpter des Bouddhas a progressé parallèlement avec la prospérité de la loi bouddhique. On a vu produire, sans discontinuer, des statues de Bouddha en laque dure, en terre, en bois, en bronze, etc. Il en existe en pierre, mais elles sont plus rares. Des chefs-d'œuvre ont même paru en grand nombre; mais, à partir du moyen âge, l'art a dégénéré. On a négligé progressivement les autres matières pour revenir au bois sculpté, et la production revêtit un caractère plus industriel qu'artistique.

La sculpture de la haute antiquité s'est appuyée entièrement sur le bouddhisme, et ses sujets, pour la plupart, sont empruntés à cette foi. Ces œuvres bouddhistes expriment ou bien des conceptions d'un haut ésotérisme, ou des symboles, ou des modèles de méditation, ou encore représentent des personnages ayant eu une existence réelle et ayant bien mérité de cette religion, dont on veut conserver la tradition et reconnaître les bienfaits.

Il subsiste ainsi beaucoup d'œuvres dont le caractère est surnaturel et surhumain L'habileté de facture s'observe aussi sur de très nombreuses œuvres

Quand on arrive à l'époque de Kwammou Tenno, les sectes de Tendaï et Shingou prennent un essor éclatant. Les modèles de statues bouddhiques sont exécutés en nombre considérable; ils sont dus surtout à la prospérité de la secte Shingou, qui faisait faire une quantité d'images pour exprimer ses canons. Beaucoup d'œuvres majestueuses parurent alors.

Cependant, à partir de cette époque, les variétés dans la matière employée diminuent peu à peu, et l'on sculpte surtout le bois.

A l'époque de Foujïwara, plutôt que de s'inspirer des modèles transmis par l'Inde, on a aspiré à produire dans le goût du beau japonais. Les artistes prennent volontiers pour types les grands personnages leurs contemporains, de sorte que leurs œuvres ont un caractère très raffiné et très beau.

A l'époque de Kamakoura, en même temps qu'on procède à la réfection du Daïboutsou de Nara, ouvrage colossal, on voit apparaître les œuvres fameuses de Ounkéi, Raukéi et autres. La sculpture jette alors un grand éclat. Ses conceptions sont belles et vigoureuses, et parfois ses tendances deviennent réalistes

Après cette époque, la sculpture bouddhique décline peu à peu. La décoration devient la préoccupation principale de la sculpture, et les artistes imitent exclusivement les modèles du temps passé, sans chercher à rien produire de nouveau.

A l'époque de Toyotomi, la sculpture ne s'emploie plus qu'à la décoration et à se faire l'auxiliaire de l'architecture.

A l'époque de Tokougawa, elle produit les *Okimono*, les *Netsouké*, etc., et tombe dans une production presque industrielle.

Si le développement de la statuaire japonaise n'a pas été continu comme celui de la peinture, elle a montré néanmoins, à certaines périodes, une abondance et une fertilité remarquables, et ne manque pas du caractère particulier à l'art japonais. Si on laisse de côté certaines statues bouddhiques, on trouve à la statuaire le même esprit qu'à la peinture, la même recherche d'idéalisation, et aussi une grande habileté d'exécution, qui se manifeste dans les laques, les bois, les terres, etc.

Architecture. — L'architecture japonaise offre plusieurs caractères particuliers :

1° La matière qu'elle emploie est surtout le bois L'histoire nous enseigne que les Japonais ont commencé à travailler, outre le bois, la pierre et la brique à une époque très

reculée. Mais, si de tout temps on s'est borné à n'employer que le bois pour la construction, c'est que dans notre pays le bois de construction abonde; on ne parvenait pas à l'épuiser, quelle que fut la quantité que l'on en coupât. D'autre part, le climat étant très doux, le froid, le chaud, le vent et la pluie n'étant jamais excessifs, on n'éprouvait pas le besoin de se protéger par des murailles épaisses et solides. Puis, le peuple, aimant avant tout la propreté et la simplicité, employait volontiers à la construction le kévak, le matsou, le hinoki, le soughi, dont la surface polie n'offre que des nœuds très rares.

2° Cet emploi presque exclusif du bois permit d'atteindre une habileté surprenante dans l'art de la charpente. Dans l'architecture universelle, on ne trouve rien de comparable au style dit de Majouça (plate-bande), qui peut passer partout pour admirable.

3° Les parties extérieures sont extrêmement simples. Elles sont quelquefois colorées; mais le plus souvent cette coloration se borne à une couche d'oxyde de fer rouge.

4° C'est à la partie intérieure qu'est réservée la décoration la plus raffinée, soit qu'on applique des feuilles d'or sur les parois, soit qu'on y sème de la poudre d'or ou d'argent, soit qu'on y fasse des peintures artistiques. Les parties telles que les colonnes et les linteaux sont laquées; on y fait des dessins laqués ou des incrustations de nacre. Les frises et les vantaux sont sculptés. On prodigue là les ressources de la décoration riche. Dans ces conditions, sont construits les palais et les temples bouddhiques. Lorsque l'architecture se trouve en face des forêts et des eaux naturelles, dans un site agreste et pittoresque, elle cherche à mettre son ouvrage en harmonie avec le décor; elle emploie les bois les plus faciles à obtenir, soughi, matsou, hinoki, maça; elle construit de petites maisons qu'elle ne soumet pas à un travail ingénieux; un toit de chaume sur des colonnes de bambou, une maison très simple. Quelquefois, au contraire, on s'abandonne aux inventions d'une imagination décorative extraordinaire. Ces constructions sont dans le genre des pavillons de thé.

5° Les styles se divisent en plusieurs catégories. Les temples bouddhiques sont différents suivant les sectes, visent au grandiose ou à la simplicité; quelques-uns s'inspirent de modèles étrangers. La variété est assez grande. Mais les temples qui ont conservé un aspect de simplicité et ne sont pas surchargés d'ornementation relèvent d'une architecture concordant davantage avec les autres branches de l'art japonais;

6° Les plans n'offrent pas une échelle vaste. Les palais, les temples bouddhiques et shintoïstes, ainsi que les châteaux des daïmyaus, des temps féodaux, présentent assez souvent de vastes constructions; mais, en général, les constructions ne sont pas très grandes.

Pourquoi l'architecture japonaise manque-t-elle de vastes proportions? On peut trouver à cela plusieurs raisons:

1° Les peuples insulaires n'ont guère la conception du vaste;

2° Une architecture aux proportions vastes correspondrait mal au paysage montagneux dont les horizons sont tranchés;

3° L'emploi du bois limite l'ampleur des dimensions;

4° Dans la haute antiquité, les empereurs ont constamment transporté le siège de la capitale. Autre cause: lorsque quelqu'un mourait de maladie, il était dans les règles du deuil de rebâtir sa maison. Autre cause enfin: les kokhousi changeaient de résidence officielle, chacun suivant son goût. Des lois somptuaires réglaient la construction des maisons, établissaient des différences entre les palais impériaux et ceux des fonctionnaires et des particuliers. La construction de maisons et yashikis hauts et grands par les fonctionnaires et les particuliers était considérée comme une usurpation. Au moyen âge, lors de l'organisation féodale militaire, on ne s'est plus conformé aux vieilles règles de construction: les Boushi ont visé surtout à la simplicité. Sous les Tokougawa, le Shangoun Ihé mitsou défendit aux daïmyaus Foudaï d'outrepasser leur rang dans la construction de leurs

châteaux. C'est alors que pour la première fois on produisit des modèles de maisons pour officiers, agriculteurs ou marchands. L'architecture fut soumise à des règles.

C'est dans ces faits qu'il faut voir les raisons pour lesquelles les grandes constructions furent en désuétude. Je pense aussi que le Japon, par une faveur céleste, fut toujours assez abondant en matériaux artistiques pour occuper une place de la plus haute importance dans les Beaux-Arts de l'univers.

En cherchant encore, on peut trouver d'autres causes à la petitesse des proportions architecturales. La fréquence des tremblements de terre devait inspirer l'idée de bâtir les maisons de façon à pouvoir les transporter commodément.

D'autre part, les hommes, s'asseyant et se couchant sur le plancher, n'emploient ni chaises ni tables.

La fréquence des tremblements de terre et les habitudes du peuple ont dû certainement exercer une influence sur les Beaux-Arts. Cependant on peut se refuser à voir là un obstacle fondamental au développement de la grande architecture dans notre pays. En effet, notre sol est volcanique; mais, dans le Kinaï, où a évolué notre architecture, les tremblements de terre de tout temps ont été rares, et jamais il n'est arrivé que des bâtiments aient été démolis.

Le caractère volcanique du sol a influé plutôt sur le choix des matériaux; et c'est une des raisons qui ont fait délaisser la pierre.

Ainsi que nous le verrons plus tard en détail, notre architecture, s'étant développée graduellement, n'est pas indemne des influences extérieures. Elle prend ses modèles dans les pays voisins, et se les assimile.

La religion bouddhique a eu sur elle une influence considérable. C'est l'arrivée du Bouddhisme qui lui a permis d'obtenir son éclat. Palais, temples, maisons, tout reçut l'influence bouddhique.

En étudiant l'évolution de l'architecture japonaise, on peut la diviser en 3 périodes:

La première, antérieure à l'importation du Bouddhisme, peut être dénommée celle de l'architecture japonaise propre.

La deuxième va de l'importation du Bouddhisme jusqu'aux dernières années du temps des Foujiwara. C'est l'époque de l'imitation directe de la civilisation des Soui et des T'ang de Chine, et du développement de la civilisation japonaise.

La troisième va de Kamakoura aux Tokougawa. C'est la période où l'on a reçu l'influence de la civilisation des Soung et des dynasties suivantes de la Chine, et la période correspondante de la civilisation japonaise.

Au point de vue religieux, la 1re période est celle de l'architecture shintoïste; la 2e celle de la secte de Zen et des suivantes. La fusion des architectures shinto et bouddhique a commencé et s'est terminée pendant les 2e et 3e périodes. Telle est, en résumé, l'évolution de l'architecture japonaise, que nous étudierons en détail dans divers chapitres, époque par époque.

Les objets fabriqués par l'art industriel et les objets d'art du Japon jouissent d'une grande réputation. Cela doit tenir à la perfection de l'exécution et à la beauté du sentiment dont ils procèdent. Mais, tout en manifestant leur tournure d'esprit originale, les Japonais ont toujours une prodigieuse habileté manuelle.

Les objets d'art japonais, tout en se développant parallèlement avec l'architecture et la peinture, ont pris une importance considérable et ont fait des progrès en toute indépendance.

L'habitude de l'Occident n'est pas de donner, parmi les Beaux-Arts, la première place à l'architecture. C'est une des raisons pour lesquelles je n'ai pas commencé l'histoire des Beaux-Arts par l'architecture.

IV

Histoire abrégée des Beaux-Arts japonais.

Les tendances et les procédés de l'art japonais, depuis les origines jusqu'aux temps modernes, semblent passer par une dizaine de phases principales. La cause première, le point de départ des mouvements nouveaux a presque toujours été une excitation venue du dehors.

Notre pays étant un archipel isolé dans l'océan Oriental, et pouvant par lui-même subvenir à ses premiers besoins, tels que la subsistance, le vêtement, l'habitation, etc., le peuple, s'il n'avait été stimulé par des idées venues du dehors, se serait habitué à l'indolence et aurait coulé des jours satisfaits, sans tourner son esprit vers d'autres pensées.

Premiers temps. — Dans les premiers temps, alors que les relations avec la Corée et la Chine n'étaient pas encore intimes, les Beaux-Arts étaient dans une enfance complète. C'est à peine si l'on couvrait les vêtements et les armes de dessins où s'entrelaçaient des lignes droites ou des courbes. On ne tendait qu'à rendre plus belle la forme de certains objets, sans chercher plus loin.

Il semble qu'il n'y avait rien à cette époque qui valût d'être considéré comme de la peinture ou de la sculpture.

Époque de Souiko Tènnau. — A partir du règne de Kimmei Tènnau (540 de l'ère chrétienne), la Corée prend un rôle d'intermédiaire et transmet les arts chinois du temps des six dynasties. Avec le Bouddhisme et le Confucéisme, la peinture et la sculpture pénètrent au Japon pour la première fois, et les Beaux-Arts trouvent un point de départ.

Souiko Tènnau (vers 593 ap. J.-C.) protégea le Bouddhisme, fit élever des temples et des pagodes, fabriquer des statues bouddhiques et des objets de culte; de sorte que l'architecture et la sculpture commencèrent à se développer et à présenter des formes suffisantes. Mais un grand nombre d'œuvres de ce temps sont dues au travail de Coréens naturalisés, et sont, par conséquent, empreintes d'un caractère purement coréen.

Époque de Ten-tchi Tènnau. — A partir de 650 (ap. J.-C.) environ, par suite de l'établissement de relations directes avec la Chine, les idées et les arts de ce pays parvinrent au Japon. On imita alors la peinture et le dessin de la Chine de l'époque des six dynasties et de l'Inde influencée par les Grecs. Au cours de cette période, l'art manque encore de délicatesse en beaucoup de cas. Cependant on arrive à produire des œuvres grandioses.

Époque de Shyaumou Tènnau. — A cette époque, qui commence en 720 (ap. J.-C.), les empereurs successifs, en montant sur le trône, transformèrent leurs palais, modifièrent les usages anciens. Le siège de la capitale fut établi à Nara, en Yamato. Le palais impérial, les demeures des principaux fonctionnaires, les temples bouddhiques y furent réunis. Nara devint le sanctuaire et le centre des Beaux-Arts et des lettres.

A cette époque, les civilisations du Nord et du Sud, en Chine, s'allièrent et prirent un développement florissant. La cour des T'ang, subjuguant tous les royaumes voisins, rassembla dans sa capitale tous les éléments de haute culture. Les Beaux-Arts, pour la conception comme pour l'exécution, jetèrent un éclat sans précédent et sans suite.

Les fonctionnaires, les étudiants et les prêtres du Japon qui avaient passé en Chine se pénétrèrent à l'envi de ses arts, et en rapportèrent une quantité considérable d'objets d'art.

La manière de vivre de la haute société changea du tout au tout. Le costume, le mobilier devinrent plus riches. Un grand élan fut donné à la production des objets d'art. Shyanmou Tènnan et l'impératrice Kwan myan, d'accord avec les bonzes qu'ils avaient fait venir de la Chine et de l'Inde, élevèrent de nombreux temples dans la capitale Nara. Ils firent exécuter la statue colossale de Roshana. Ils bâtirent dans chaque province un temple désigné sous le nom de Kokou Bounji. L'art de la statuaire fit alors des progrès notables. La sculpture du bois, de la pierre, de la laque dure, et la fonte perfectionnèrent leurs procédés. L'élégance de la forme, la beauté des colorations décoratives, dans la statuaire d'alors, servirent longtemps de modèle aux générations futures.

Kouammou Tènnan (780 ap. J.-C.) transféra de nouveau la capitale en Yamashiro. On y bâtit un palais impérial en sélectionnant ce qu'il y avait de plus beau dans le style des T'ang. A cette époque encore, il y a un va-et-vient continu d'ambassadeurs et d'étudiants entre le Japon et la Chine. Le prêtre Koukaï (Kau bau Daï Shi), étant allé en Chine, en rapporta la doctrine ésotérique du Shingou. Des objets d'art de toute sorte arrivèrent alors au Japon. A partir de ce moment, les Beaux-Arts indigènes prirent un grand essor. On s'était fatigué des modes chinoises qui ne répondaient pas au goût et au caractère japonais, et l'on arriva à produire des œuvres d'un goût pur et sobre.

A cette époque, le transport de la capitale à Hiézan, l'expédition contre les Aïnos, la fondation des deux sectes Tendaï et Shingon, l'apparition soudaine de la littérature chinoise éveillent chez les Japonais une grande poussée intellectuelle et les incitent à de grands travaux. Les lettres, les sciences et les arts se développent vigoureusement.

Époque des Foujiwara. — A partir de 870 ou 880 de l'ère chretienne, la famille des Foujiwara s'empara du pouvoir. Cette seule famille prend le monopole de la splendeur. A cette époque, on cesse d'envoyer des ambassadeurs en Chine; on ferme le pays aux étrangers, et la civilisation prend un caractère exclusivement national.

Les Arts aussi s'inspirent alors d'un esprit proprement japonais, et poursuivent un idéal d'élégance et de beauté. Un style apparaît que les générations suivantes parviendront difficilement à imiter.

Mitchinaga, de la famille des Foujiwara, prodiguant l'or, fit élever le temple de Haushojii, et commencer par la statue majestueuse du Bouddha la décoration intérieure du *den* où se manifeste dans sa force l'art de l'époque et son admirable idéal. L'art de ce temps s'éloigne du réalisme, cherche la grandeur et l'élégance et tend à la beauté mystique. Aussi n'est-il pas accessible au vulgaire.

C'est dans cette époque des Foujiwara qu'il faut chercher l'essence de l'art japonais. L'histoire des Beaux-Arts en Orient n'offre pas de plus belle période. L'art des T'ang, avec ses riches matériaux, ses conceptions et ses procédés, se mêle intimement au sentiment japonais et donne une floraison merveilleuse.

A la décadence des Foujiwara (1130 ap. J.-C.), les Tahira leur succèdent. La tendance des Beaux-Arts se modifie encore. Elle prend le style des Soung de Chine à leurs débuts. Elle poursuit l'habileté. La peinture recherche la délicatesse de dessin et de coloris. En même temps, on voit apparaître un nouvel et double idéal. La famille des Tahira aime beaucoup les lettres ; ses mœurs sont luxueuses. Elle favorise un idéal aimable et facile. D'un autre côté, une réaction se produisit contre la tyrannie des Foujiwara, qui amena la prépondérance des militaires. De là naquirent des œuvres d'un caractère puissant et large.

La sculpture des Bouddhas, au temps des Tahira, comparée à celle de l'époque précédente, est plus longue de proportions, plus libre et plus vivante.

Les œuvres de cette période, n'ayant pas encore perdu l'idéal du beau japonais, sont d'une qualité assez élevée.

Kamakoura. — La 2e année Boundji de Toba (1186 ap. J.-C.), Yoritomo ouvrit la période féodale de Bakoufou à Kamakoura. Les militaires, ayant en mains le pouvoir, firent peu à peu peser leur influence sur les Beaux-Arts, qui tendirent à la force, à la vigueur, au réalisme. En sculpture, cette époque vit refaire le Daïboutsou de Nara et apparaître les œuvres célèbres de Ounkéi et d'autres artistes. Là aussi on cherche à s'approcher de la réalité, et on arrive à obtenir une rigoureuse justesse de proportions.

En général, à cette époque, les arts montrent un idéal de force et de magnificence décorative. Le style des peintures bouddhiques, emprunté aux Soung chinois, pompeux et très fort en couleurs, devient de plus en plus violent quand on arrive à l'époque des deux cours, à la fin de Kamakoura. Les statues bouddhiques cherchent à acquérir de la force par un coloris puissant.

Les objets d'art, vers les dernières années, deviennent d'un très beau travail.

Époque des Ashikaga. — Dans la première partie, on ne voit pas de grande différence avec l'époque précédente. Mais à partir de 1450 (ap. J.-C.) environ, par suite des troubles, aucune grande œuvre n'apparaît. L'extension de la secte Zèn, qui modifie la haute société et la tient courbée sous la loi, exerce une influence profonde sur les arts. Cette secte propage l'esprit contemplatif et le goût de la retraite et de la solitude. Elle amène dans les arts une simplicité un peu fruste, et comme ascétique. On aime alors les dessins sobres à l'encre de Chine, dans le style des Soung et des Youen. On néglige la décoration dans les objets.

D'autre part, le Shaugoun Yoshimaça se retire à Higashiyama, et collectionne avec amour un grand nombre de peintures et d'objets précieux de Chine et de tous les royaumes du Sud-Ouest. On voit alors paraître un grand nombre de connaisseurs, et tous les objets réunis par eux doivent servir de modèles aux artistes futurs.

En ce qui concerne l'art particulier du temps des Ashikaga, la première place appartient aux dessins à l'encre de Chine, d'un goût idéaliste, sortis des mains des prêtres de Zèn. Les paysages simples et sereins, les images des énergiques fondateurs montrent l'art très haut de cette époque.

Époque de Toyotomi (Hidéyoshi). — A la fin des Ashikaga, le Japon étant troublé, Hidéyoshi, d'abord simple palefrenier, parvint vers 1580, à balayer les perturbateurs et à pacifier le pays. Il envahit et vainquit la Corée et porta au comble la puissance à cette époque.

Ce fut alors une renaissance pour les arts industriels qui périclitaient, et pour les Beaux-Arts. La construction du palais de Hidéyoshi et de son château de Momoyama stimula l'architecture. L'art décoratif fit à cette époque de très grands progrès, depuis la décoration architecturale intérieure jusqu'aux meubles et aux vêtements de cérémonie. On ne se base pas sur les types des temps précédents. Une conception indépendante se manifeste. On emprunte à l'étranger ce qu'il offre de mieux : de sorte qu'on voit apparaître des formes nouvelles, d'un caractère souvent étrange, et qui déconcerte les tenants des anciennes formules.

Le style de la peinture même penche vers la décoration. Celle dont l'habileté des maîtres comme Yeitokou, Sanrakou, etc., a orné les portes à coulisses et les écrans à Jurakou et à Momoyama, accuse cette tendance.

A la fin de la période précédente était né le cérémonial du thé. A l'époque de Toyotomi, il se codifie ; on commence à construire les *Salons de thé*, discrets et élégants. D'autre part, les *Soumiyé* idéalistes sont extrêmement appréciés.

Époque des Tokougawa. — Depuis les Tokougawa (1600 jusqu'à 1870 environ), il y eut une paix interrompue pendant près de trois siècles. Aussi les arts, grâce à la protection du Bakoufou et au luxe de la nation, sont prospères.

Dans la première période, c'est-à-dire pendant les années Kwan éi (1624-1644), les relations avec les nations étrangères furent sévèrement prohibées ; on cessa de construire de grands navires. Toute influence du dehors fut alors impossible, et la civilisation prit un caractère exclusivement national.

Cette première période voit se développer cette élégance qui caractérise le temps de Hidéyoshi. L'architecture fit surgir les temples de Nikkau et le château de Nidjo par exemple, qui montrèrent au suprême degré la sculpture et la coloration décorative.

D'autre part, la gracieuse peinture de l'école Oukiyo continue à obtenir un succès de plus en plus grand. A partir de l'ère Ghènrokou jusque vers l'ère Kyôho, l'Empire jouissant d'une paix profonde, les amateurs se montrèrent de toutes parts qui recherchèrent avec ardeur les objets d'art de toutes sortes ; et les artisans rivalisèrent d'habileté. Les objets décoratifs de métal, de laque, etc., sont alors très remarquables.

A partir de Meiwa et Anyéi, on subit l'influence des objets rapportés de Chine et de Hollande, surtout celle des dessins de l'école chinoise méridionale. Les ustensiles de thé et les objets de bibliothèque devinrent de plus en plus en faveur. On imita leur fabrication.

A partir de Tèn mei jusqu'en Bounkwa, les lettres japonaises et chinoises firent des progrès surprenants. L'étude des antiquités de la langue japonaise notamment fut poussée à fond et amena des découvertes remarquables dont quelques-unes apportaient aux arts de précieux matériaux.

Cependant le Bakoufou des Tokougawa tombait. Les bâtiments de guerre européens se succédaient sans interruption à l'entrée de nos ports. Il devint impossible d'interdire les relations avec les étrangers. On était parvenu à un tournant de révolution. Les Beaux-Arts montraient encore des velléités d'activité et de force, mais leur développement se ressentait de l'état d'inquiétude du pays.

L'empereur régnant monte sur le trône, reprend les rênes du gouvernement et daigne achever la grande œuvre de la restauration. Son zèle encourage à la fois les lettres et les armes. Son esprit pénétrant choisit tout ce qu'offrent de bon l'Europe et l'Amérique. Il veut bien établir un gouvernement constitutionnel. Dès lors, les phénomènes sociaux prennent une apparence nouvelle. En même temps les Beaux-Arts et l'industrie montrent un nouvel idéal, et bientôt ils vont porter des floraisons et des fruits merveilleux.

PREMIÈRE PARTIE

DEPUIS LES ORIGINES JUSQU'AUX ANNÉES TÈMBYAU, SHYAUMOU TÈNNAU (XLV)

LIVRE PREMIER

Arts primitifs.

CHAPITRE PREMIER

Milieu social.

La constitution de l'Empire japonais a pour point de départ un fait unique dans l'histoire du monde. Ce fait, c'est la pureté absolue de la race japonaise contrastant avec l'hétérogénéité des peuples des autres pays. Ainsi, les familles souveraines de la Chine aussi bien que celles des empires d'Occident proviennent toutes du mélange de familles différentes. De sorte qu'aucun des chefs de ces États n'est au-dessus du peuple en vertu de sa qualité de descendant direct d'une lignée unique, et que ces princes ont dû chercher ailleurs les bases diverses de leur souveraineté. C'est ainsi que la Chine a pris pour base la vertu d'un seul; que Rome, modèle de tous les empires d'Occident, avait choisi la sagesse d'une assemblée.

Dans notre pays, il n'en a pas été ainsi. Certes, la descendance directe de la branche de la famille principale s'est ramifiée et différenciée à l'infini, dans le peuple; mais dans leur ensemble, les Japonais n'en constituent pas moins essentiellement une seule famille. Avant même que le Fils du ciel ne fut descendu ici-bas, les hommes qui étaient installés sur le sol et gouvernaient le pays étaient de même origine ancestrale. Ils n'avaient pas complètement exterminé les tribus des Takérou et des Tsoutchigoumo qu'ils avaient rencontrées partout, mais ils avaient traité ces barbares en serfs auxquels ils ne reconnaissaient pas la qualité de citoyen. De plus, comme la position géographique de l'Empire empêchait naturellement l'invasion des étrangers, le Japon finit par former une nation sans mélange aucun de peuples d'autres races.

Ainsi donc notre peuple est une seule grande famille. C'est une famille compacte. Notre nation est la seule famille qui se soit développée ainsi. Et son tronc et sa branche-mère sont la lignée impériale, descendance directe de Tènshyau Daï jinn.

La famille impériale étant le tronc, les familles du peuple sont les rameaux. Il en résulte que

les Japonais doivent actuellement et toujours, d'après les lois de la famille développées naturellement et devenues celles de la nation, regarder l'Empereur comme leur souverain désigné par le ciel. Dans le peuple, il n'y a pas de famille plus digne d'être vénérée que celle de l'Empereur.

On voit qu'à côté des autres constitutions qui donnent la dignité princière à la suprême vertu, ou limitent le choix du souverain par un arrangement délibératif, la constitution japonaise repose sur un principe absolument différent.

Le peuple qui a édifié sur cette base un Empire, dont la civilisation s'est développée de la façon la plus brillante, est purement celui qu'on appelle Yamato, uni par la communauté de langage, descendant traditionnellement d'un même royaume céleste, et regardant comme ses ancêtres tous les dieux existant dans cet Amatsoukouni.

Ce peuple s'est développé de bonne heure, car à l'âge des dieux il était déjà entré dans la civilisation. Il reconnaissait un chef suprême, souverain désigné par les lois de la famille. Regardant comme premier devoir d'honorer les dieux, il avait des cérémonies religieuses compliquées et nombreuses. Il savait travailler le bois, fondre des métaux, forger, tisser, polir les pierres précieuses, faire de la poterie, labourer et élever les vers à soie. Il connaissait l'usage des vêtements de dessus et de dessous, portait du linge et des coiffures, se parait de colliers de perles et de pierres précieuses. Il composait enfin des chants pour exprimer ces émotions ; il était même versé dans les arts de la musique et de la danse.

Depuis le descendant du ciel, Hikoho no ninighi no mikoto, venu au Japon après avoir reçu le Daï Nippon en don de Tênshyau Daï jinn, jusqu'au père de Jimmou Tênnau, Ougayafoukiahézou no mikoto, trois générations d'empereurs firent le bonheur des peuples pendant de longues vies pleines de gloire, dans l'ouest du Japon ; mais le reste du pays n'était pas encore civilisé, l'influence impériale n'avait pas pénétré les provinces éloignées ; les bourgs étaient soumis à des seigneurs et les villages à des chefs ; mais comme chacun fixait ses propres limites, tous empiétaient sur le voisin. On n'avait pas encore la notion d'un empire compact. Jimmou Tênnau, inspiré par son génie, se proposa d'étendre sa mission céleste. Il mit donc ses troupes en mouvement et, marchant vers l'Est, réduisit les hordes barbares, établit sa capitale à Kashiwabara en Yamato, et vit tout le pays à ses pieds.

Il choisit alors une impératrice, donna l'investiture aux plus méritants de ses serviteurs, se montra plein de respect pour le culte et établit ainsi sa famille pour dix mille générations.

Le grand œuvre de la fondation d'un empire solide accompli, l'influence du Mikado s'étendit graduellement au loin. Les empereurs qui succédèrent au fondateur de l'Empire ne négligèrent pas les Kamis célestes et terrestres, et, au dedans, nous les voyons maintenir le peuple en paix, faire construire des bateaux, encourager l'agriculture, creuser des bassins et des canaux, construire des routes, défricher les campagnes ; au dehors, ils châtient les tribus insoumises et poussent leurs conquêtes à l'orient et à l'occident.

Parallèlement au développement de la société, le renouvellement se complique. On classe la population pour répartir les taxes, un prince du sang est nommé au commandement du Tozândeau, circuit des montagnes de l'Est ; on crée des premiers ministres de la gauche et de la droite ohoomi, ohomouraji), on met des miyatsouko à la tête des provinces et des districts, on établit des maires (inaghi), on partage le pays en provinces et districts en prenant comme frontières les montagnes et les rivières, ou les chemins pour les petites circonscriptions. Enfin, sous le règne de Soujinn (le Xe de la dynastie des Tênnau), en l'an 574 de l'ère japonaise (87 avant J.-C.), des étrangers, en grand nombre, reconnaissent la suprématie du Japon. Le Mimana (S.-O. de la Corée actuelle) commence à offrir un tribut. C'est là le début du retentissement au Japon des agitations de la terre des Trois Kân. Et même, si au nord, les Ebiçou, à l'ouest, les Koumaço, se montrent également inconstants dans la révolte ou la soumission, derrière les premiers on sent l'appui des gens du Siraghi. Les préoccupations de toutes sortes que ces affaires créent à la nation activent de plus en plus le mouvement des intelligences.

L'histoire nous apprend donc que nos relations avec les Trois Kàn (c'est-à-dire les royaumes de Shiraghi, Koma et Koudara, qui se partageaient alors la presqu'île coréenne) furent les premières que nous ayons eues avec l'étranger. Originairement, il y avait trois Kàn : le Bakàn, le Shinnkàn et le Bènkàn, et le Shiraghi, le Koma et le Koudara étaient primitivement des divisions de ces trois Kàn : plus tard, chacun absorba tour à tour les provinces voisines, et une fois devenus grands et forts, ils prirent le nom de Trois Kàn.

Le Shiraghi, qui s'étendait le long de la mer du Sud-Est (par rapport à la Corée), était l'État le plus voisin du Japon. Or, dans l'extrême antiquité, Souçanowo no mikoto (frère cadet de Tènshau Daïjinn) était allé là avec son fils Idakérou no kami ; du temps de l'Ohokouninoushi no kami, un prince royal de Shiraghi, Ama no hihoko, s'était naturalisé et fixé à Tajima ; le frère aîné de Jimmou Tènnau, Inahino mikoto, avait passé la mer et était devenu roi de Shiraghi ; enfin l'histoire nous apprend encore qu'un certain Hauko, personnage célèbre de ce royaume, était un Japonais émigré.

En l'an 31 avant Jésus-Christ, sous le règne de Souïninn Tènnau, on voit le grand royaume de Kara (au Sud de Shiraghi), qui déjà offrait le tribut, envoyer un ambassadeur à la capitale pour faire visite au mikado. L'Empereur, regrettant que cet envoyé ne fût pas venu assez tôt pour voir son prédécesseur Mimaki, daigna, pour rappeler cette circonstance, changer en Mimana le nom du pays tributaire. Enfin lorsque l'ambassadeur prit congé pour retourner dans son pays, le Tènnau lui donna cent pièces de soie rouge pour les offrir à son roi. Les gens du Shiraghi attaquèrent l'ambassadeur en route et le volèrent. Ce fut là, dit-on, l'origine de l'inimitié entre les deux pays.

Plus tard, Mimana et Shiraghi se disputèrent le territoire des Trois Hamom (Nord-Est du Mimana). Le premier de ces deux États, n'arrivant pas à résoudre le différend par ses propres armes, envoya au Japon un ambassadeur demander un général pour ramener l'ordre dans le pays. Souïninn Tènnau tint conseil et daigna leur donner Shiwotaritsou hiko avec mission de rétablir la paix. Telle fut la toute première occasion de l'installation d'un résident japonais en Mimana.

Sous les règnes de Soujinn et de Souïninn, la dépendance du Mimana devint de plus en plus étroite. On doit penser que non seulement il apportait des nouvelles des Kàn, de la Chine, etc., mais encore qu'il dut offrir des objets d'art et autres produits de ces pays. Or, à cette époque, Shiraghi était le plus florissant des Trois Kàn. Il opprimait ses voisins et passait même sur les côtes de Tsoukoushi, qui nous appartenait, pour y exciter les Koumaço et autres tribus et les encourager à la révolte. Le Japon, en ce temps, n'avait pas de relations qu'avec les Trois Kàn. Les rapports étaient fréquents entre la Chine et plusieurs de nos miyatsouko du Tsoukoushi. Le fait est nettement démontré par la réception de quelques-uns d'entre eux à la cour de l'empereur Kwang Wou des Han orientaux (25-58 ap. J.-C.), auquel ils le présentent comme envoyés du royaume des Mido, et par le don qui leur est fait d'un sceau d'office avec ses rubans.

Or, le milieu du règne de Souïninn Tènnau coïncide avec la disparition en Chine des premiers Han et l'élévation au trône des seconds Han. Le progrès politique et social qui suivit cette révolution entraîna, plus ou moins, les Trois Kàn, et il dut arriver que les Koumaço de notre côte occidentale, ainsi que les Agatanoushi et autres qui avaient d'abord noué des relations avec ces États, voyant la Chine redevenue un grand empire, vaste et florissant, plein de ressources et de culture, recherchèrent sous main son investiture et resserrèrent leurs liens avec elle.

L'impératrice Jinngou avait bientôt compris que les gens du Shiraghi étaient derrière les Koumaço. Pour dompter ceux-ci et extirper dans la racine leurs révoltes, elle prépara une expédition navale, et, faisant un puissant effort, marcha droit contre le Shiraghi. Le roi de Shiraghi demanda à capituler, offrit quatre-vingts bateaux chargés d'or, d'argent, de couleurs,

de soies damassées et brochées, de soieries légères, et promit en outre un tribut annuel de quatre-vingts bateaux. Le Koma et le Koudara, qui avaient observé la tournure des événements, vinrent aussi faire leur soumission. Les Trois Kàn devinrent littéralement une province japonaise. Ainsi, dans cette campagne, les Koumaço avaient été domptés, les Trois Kàn soumis et la majesté de l'Empire proclamée au delà des mers.

Ce ne fut pas tout : les lettres, les arts, leurs instruments et leurs produits pénètrent au Japon les uns à la suite des autres, et toutes ces innovations se suivent de près. Les mœurs et les goûts du peuple changent, la civilisation se développe, la fortune de l'Empire éclate et brille plus que jamais.

Mais avant d'entrer en relations avec les Trois Kàn, le Japon avait déjà passé par un premier degré de civilisation parfaitement original. Tous les arts, à commencer par le vêtement, le vivre et l'habitation, le chant, la danse, la musique et toutes les industries, étaient déjà parvenus à un développement relativement remarquable.

En effet, pour le vêtement on avait la toile, la soie et l'ouçoumono; on fabriquait des tissus avec l'écorce du chanvre, du kadji, du kouzou, du kaudzou. Comme couleur, on estimait surtout le blanc de neige. Le rouge, le bleu, l'orangé, etc., venaient après; on avait aussi le noir. On teignait, paraît-il, les étoffes avec le suc de certaines plantes ou avec des argiles colorées dont on frottait les tissus. Il va sans dire que le costume différait suivant le rang des personnes.

Depuis les temps préhistoriques, on faisait cuire les aliments, on se nourrissait de riz, de céréales et de légumes, de la chair des oiseaux ou des animaux, de poissons et de menus coquillages. Le kouroki (saké doux), le shiroki (saké blanc), le yashinoori (alcool de fruits), etc., étaient les boissons communes. L'art de la cuisine était également avancé.

Depuis Jimmou Tènnau, tous les souverains avaient regardé l'agriculture comme la grande nourrice des peuples de l'Empire et s'étaient efforcés de l'encourager, de sorte qu'elle n'avait cessé de progresser. Les maisons étaient généralement en bois. Leur construction s'était développée et nous verrons plus loin qu'elle était assujettie à certaines règles suivant le rang des personnes. L'art militaire avait surtout fait de grands progrès. Dès la plus haute antiquité on avait l'arc, la flèche, l'épée généralement droite et à deux tranchants, le sabre à un seul tranchant (katana), long ou court, et la lance. On se servait de fourreaux, de carquois, du tomo (petit bouclier rond que les archers se passaient au poignet), de pavois.

Au temps de Souïninn Tènnau, nous voyons offrir à tous les temples des arcs, des flèches et des sabres. D'autre part, cet empereur donne des taténouïbé (fabricants de pavois) et des youghébé (fabricants d'arcs) au prince impérial Inishiki, et celui-ci ordonne au forgeron Iwakami de déposer mille sabres dans le jinngou d'Içonokami. Ce sont là des ouvriers que l'Empereur donne au prince : *bé* signifie compagnie. Ces faits prouvent qu'en ce temps les arts sont florissants et occupent de nombreux ouvriers.

Passons à la céramique. Nous en entendons parler pour la première fois à propos d'un décret de l'empereur Souïninn, abolissant la pratique du *jyounshi*. Cette coutume consistait à tuer les serviteurs sur la tombe de leur maître afin qu'ils fussent à sa disposition dans l'autre monde. Comme conséquence de cette interdiction, un certain Nomi no soukouné commande à cent hommes du hashibé (corporation des potiers), de la province d'Idzoumo, de modeler des figures d'hommes et de chevaux pour les planter sur le tombeau de l'impératrice. Pour que le nombre des ouvriers céramistes d'une seule province s'élevât à ce chiffre, il fallait qu'ils fussent déjà très nombreux. Comme poteries de cette époque, nous avons les *iwahibé* (sortes de vases), et les *hiraka* (sortes de plats), qu'on retire aujourd'hui des anciennes tombes. D'autre part, on se servait beaucoup de pierres brillantes pour l'ornementation des coiffures; on en faisait

des colliers, des bracelets. Ces sortes de parures, ainsi que les sabres et les miroirs, ont été très recherchées des Japonais depuis la haute antiquité : il nous reste encore à présent, comme reliques de ces époques anciennes, quantité de *magatama*, de *koudatama*, etc...

Comme moyens de transport, on avait des bateaux et des voitures. Comme instruments de musique, la flûte et le *koto*. Le *kagoura* était le genre de musique le plus estimé. Il y avait encore la danse de *hayabito*, le *kouson outa*, le *koumé outa*, le *kishimaï*, le *yamatomaï*, etc. Dans les festins, on jouait d'instruments à cordes et on chantait ; aux funérailles, on exécutait des chants et des danses. Il semble que les *outa*, *naga outa*, *tàn ka*, le *norito*, le *sèmmyau*, etc., étaient les genres les plus spécialement développés.

A cette époque, il n'y avait pas d'écriture d'un usage général. Les paroles de ces chants se sont transmises à nous de bouche en bouche. On prend plaisir encore à les entendre, tant pour l'intérêt du fond que pour celui de la forme. Tel était l'état de la civilisation japonaise avant nos relations avec les Trois Kàn.

Cependant la culture coréenne, et, par elle, la culture chinoise pénètrent au Japon. La 4ᵉ année de Kimméi Tènnau (543 ap. J.-C.), le roi de Koudara, Séiméi (Syèng myèng, 523-554), offre en tribut des choses précieuses de Founàm. Comme Founàm est une île de la mer des Indes, on ne saurait douter que, dès cette époque, des objets de l'Inde propre aient pénétré au Japon, mais on ne sait pas exactement quels étaient ces objets précieux. De plus, de tous les pays arrivent, appelés par l'Empereur ou offerts en tribut, des menuisiers, des forgerons, des couturières, des peintres, des tisseuses, des potiers, des constructeurs de temples, des faiseurs d'images du Bouddha (ces images se faisaient en bois, en bronze et en broderie), — des musiciens, des faiseurs de pinacles de pagode, des tuiliers, des médecins, des docteurs ès cinq livres canoniques (Shi king, Yi king, Shou-king, Tch'oun tsiéou), etc. Tous ces artisans ou professeurs étaient accueillis avec faveur par le mikado et, sous sa chaleureuse protection, chacun développait son art, excitait le zèle des ouvriers de sa corporation. Tous enfin, et les étrangers déjà naturalisés comme les autres, consacrèrent leurs forces à transplanter la civilisation continentale. Les progrès redoublèrent en tout.

En effet, le plan des habitations s'améliore peu à peu, on bâtit même de vastes demeures et de hauts pavillons. A partir de Kimméi Tènnau (XXIXᵉ de la dynastie, 540-571), on couvre même des temples bouddhiques en tuiles. Le jardin du palais de l'impératrice, femme de l'Empereur Inngkyau (XIXᵉ de la dynastie, 412-453) était cité comme un modèle d'architecture du genre. Ces faits prouvent les progrès accomplis. Cependant deux grands faits historiques devaient entre tous effectuer une profonde transformation dans l'âme des Japonais, exercer surtout des effets caractéristiques, hâter la marche de la civilisation et représenter toutes choses à la société sous de nouveaux aspects : le Confucéisme et le Bouddhisme venaient de passer la mer. Le confucéisme fut introduit au Japon sous Ojinn Tènnau (XVᵉ de la dynastie, 201-311). La 16ᵉ année de son règne (285), un certain Wani, de Koudara, offrit les 10 volumes du Longo et le Tsen jimon. Les faits historiques qui apparaissent comme résultant directement de cette introduction sont les suivants : 1° la demande de plus en plus répétée de savants et de livres en guise de tribut ; envois qui concourent largement à élargir notre civilisation ; 2° l'adoption des caractères chinois purs dans l'enregistrement des chroniques, ce qui conduit à les employer universellement avec une profonde vénération.

Dans la haute antiquité, de bonne heure, on avait bien au Japon des caractères servant à représenter les choses et pouvant être employés pour les enregistrer, mais leur usage était restreint à une maison ou à une famille, tout au plus s'étendait-il à un village ou à un bourg. Ce n'étaient donc pas encore des caractères adoptés par tout le monde. Du reste, ce que le confucéisme enseigne, le respect des esprits, le culte des ancêtres, la fidélité au prince, la piété filiale, toutes ces

idées directrices, sans être rédigées en maximes, n'en existaient pas moins depuis la plus haute antiquité au fond du cerveau de nos peuples, et leur influence sur les sentiments et les mœurs ne s'était jamais relâchée. Cependant, ce n'est qu'à partir de la pleine expansion du bouddhisme que les doctrines confucéennes propres acquirent une force considérable dans notre monde intellectuel.

Le bouddhisme fit sa première apparition il y a 1340 et quelques années, l'an 13 de Kimméi Tènnau (552), lorsque le roi Syèng myèng de Koudara offrit un Bouddha de bronze doré ainsi que des soutras, des bannières et des dais. Tout d'abord abandonné à lui-même pendant 32 ans, il ne prospéra guère, mais à partir de la 13ᵉ année de Bidatsou Tènnau XXXᵉ de la dynastie, (572-585), il se répandit beaucoup et transforma presque complètement la société tout entière.

En résumé, pendant les 900 et quelques années qui se sont écoulées depuis que Jimmou Tènnau s'est proclamé empereur jusqu'à la régence de l'impératrice Jiungou, c'est-à-dire de 660 avant Jésus-Christ à 201 de l'ère chrétienne, le gouvernement est purement japonais, l'identification de la politique avec la religion est parfaite, la société, à tous les points de vue, est pure et sans alliage.

De cette dernière époque à Soushyoun Tènnau XXXIIᵉ de la dynastie, (588-592), pendant environ 320 ans, les Trois Kân sont devenus nos feudataires. Par suite, les relations avec l'extérieur exercent une grande influence sur le gouvernement intérieur, le bouddhisme et le confucéisme passent la mer, la médecine, la connaissance des temps, l'astronomie, le calcul, la littérature, etc..., apparaissent et se développent, les mœurs et les goûts changent sensiblement. L'expansion du bouddhisme active particulièrement les progrès des Beaux-Arts et des arts industriels.

Mais comme cette œuvre civilisatrice est en grande partie attribuable aux étrangers et à leurs descendants, on ne peut pas encore dire qu'elle soit tout à fait complète, cependant on peut déjà observer là en germe la civilisation qui doit fleurir plus de mille ans après.

CHAPITRE II

Évolution et caractère des Beaux-Arts à cette époque.

Pendant cette première période, la civilisation élaborée dans notre île, dans ce Japon occupé par une famille sans mélange, est une œuvre absolument nationale. La force de nos armes suffit à ranger sous notre domination les barbares de race différente et le royaume de Corée ; par suite de l'avancement de l'agriculture, du tissage, de la sériciculture, le vêtement et l'alimentation ne sont déjà plus grossiers. Les progrès de l'architecture, de l'art naval, de la métallurgie, de la forge, de la céramique, des arts du laqueur et du lapidaire prouvent que les choses de première nécessité sont déjà assurées.

Les hommes de ce temps étant parvenus à ce degré de civilisation, le goût des Beaux-Arts devait être assez développé chez eux ; les vêtements et les divers ustensiles étaient décorés, on recherchait la beauté dans la construction des habitations. Une fois parvenu à ce point, la fleur de l'art ne pouvait tarder à s'ouvrir. Bien plus, notre paysage abondant en sites splendides, nos montagnes et nos eaux, par leurs beautés naturelles, émeuvent le cœur de l'homme. La variété des saisons, les fleurs du printemps, la lune d'automne, tout cela ne fournissait-il pas naturellement un excellent fond d'inspirations artistiques. Depuis ce temps, quinze cents ans se sont écoulés, les étoffes, les objets de bois sont tombés en poussière, les objets de métal sont presque tous rongés par la rouille ; mais dans le Kinaï et dans toutes les provinces qui l'entourent, à l'Est et à l'Ouest, des milliers de tombes sont encore là, gardant au fond de leurs sarcophages de pierre les objets faits de la main des hommes de ce temps. De ces anciens tumuli, les uns ont été détruits par les éléments, les autres ont été violés par mégarde dans cet âge de chemins de fer. Aussi les trouvailles d'objets décoratifs ne sont-elles pas rares.

En interrogeant ces objets, on voit que l'art japonais primitif, venant de traverser justement l'âge du bronze, forgeait alors le fer, et en fabriquait des sabres, des cuirasses et des casques sur lesquels on plaquait de l'or et on gravait des ornements courants. D'autre part, pour la fabrication des poteries, on se servait du tour et on obtenait des formes régulières. Enfin, vers les dernières années de cette période, on savait fabriquer des verres blancs et verts, etc. Les vases dits iwaïbé, les armures et les pièces de harnachement surtout, sont d'une beauté de forme très remarquable, et montrent que les artisans étudiaient avec soin jusqu'aux moindres détails.

Si maintenant nous considérons l'ornementation de tous ces objets, nous voyons que les Japonais, naturellement amateurs de la sobriété et de l'élégance, ne compliquent pas les motifs et n'emploient pas la couleur indifféremment, de sorte que parmi tous ces décors relativement simples, il n'y en a pas beaucoup d'intéressants.

En général, ce que nos ancêtres estimaient et aimaient le plus, c'était les choses d'une nature pure, à la fois claires et jolies, ou douces et brillantes, par exemple les miroirs, les armes ou les étoffes et les soies. Il reste dans l'histoire des traces de l'estime dans laquelle, à toutes les générations, on tenait toutes ces choses, et d'autre part, même aujourd'hui, on les offre souvent aux dieux dans les cérémonies religieuses. On peut donc déjà se faire une idée générale du goût de nos ancêtres.

Nous allons maintenant aborder successivement l'histoire particulière de la peinture, de la sculpture, de l'architecture, etc.

CHAPITRE III

Peinture.

Avant de décrire le développement de la peinture japonaise, il est indispensable de faire connaître, au moins en quelques mots, les tendances naturelles que les Japonais apportent dans cet art.

En général, les Japonais manquent de force analytique et, sans esprit méthodique, n'ont que peu de dispositions pour les sciences. Par contre, ils sont comparativement très doués du côté de la synthèse, et au point de vue des beaux-arts, par exemple, ils ont su trouver dans toutes les choses de l'univers une matière infinie, et en tirer une conception générale qui leur a permis merveilleusement de réaliser une beauté idéale et originale. Ce caractère ressemble, en somme, à celui des Chinois mais c'est surtout chez les Japonais qu'on peut voir ces tendances à leur apogée. En effet, nos peintres n'ont jamais aimé rendre exactement la réalité. Il n'est pas rare de les voir ignorer le clair-obscur et la perspective, ou ne pas tenir compte de l'ouverture de l'angle visuel.

Cependant, dans l'ornement et dans le dessin décoratif, les Japonais ont atteint un développement extrordinaire : la variété abonde dans les motifs, et pourtant ce courant d'imagination débordante ne se perd pas dans l'étrange ou l'horrible. Le soleil, la lune, les nuages, le brouillard, les monts et les eaux, les animaux et les oiseaux, les rochers, ils sont parvenus à extraire de tout la forme essentielle et à la fixer sur une surface ; par l'emploi ingénieux du dessin ou de la couleur, ils saisissent des parallèles ou font naître des contrastes et distinguent le principal de l'accessoire, ou bien cachant le thème de l'idée, ils le suggèrent vaguement au moyen de quelque chose qui s'y rapporte d'une façon détournée : soit qu'ils expriment l'adieu des fleurs à la vie dans un jardin, par une fin de printemps, en jetant quelques pétales flottant au vent, se séparant ou se rapprochant de papillons qui dansent et jouent, l'artiste montrant ainsi l'accord complet des formes en certains points ; soit que, empruntant ingénieusement le sens d'une poésie, ils comparent la poudre d'or ou d'argent aux nuages et aux brumes et la répandent sur toute la surface ; puis, dans les intervalles, ils font apparaître, sous des formes très fidèles, des monts, des plaines, des rives de ruisseaux, des maisons ombragées, des personnages. C'est ainsi qu'ils se plaisent à toutes sortes de fantaisies ingénieusement idéalistes. Aussi est-il difficile de séparer nettement la peinture japonaise de la décoration, car elle revêt souvent dans ses œuvres un caractère absolument ornemental.

Dans les temps modernes, et sous l'influence de la civilisation occidentale, toute la nation a pu acquérir le sens scientifique et d'un autre côté, par suite de l'apparition récente de la peinture a l'huile, les traditions artistiques se modifient et peuvent subir de profonds changements, mais jusqu'ici la peinture japonaise n'a jamais puisé ses idées exclusivement dans le réalisme. Par sa conception générale, elle tend surtout à exprimer un beau idéal plutôt qu'à copier les formes réelles, et elle excelle à créer des dessins stylisés ou des motifs décoratifs. Aussi les arts de cette première période qui nous révèlent l'idéal japonais pur et libre de toute influence extérieure, tout en étant évidemment encore dans l'enfance, et dans la peinture par exemple, avant même d'être arrivée à prendre forme, montrent-ils d'eux-mêmes cette tendance caractéristique nationale, et nous donnent-ils, plutôt que des copies d'objets réels, le plus souvent des décors ingénieux.

Ce que notre ancien art a peint avec le tan-a ou d'autres couleurs sur les étoffes, le bois, les poteries ou les pierres, aussi bien que ce qu'il a gravé au couteau ou à l'ébauchoir dans le métal, le bois, la pierre ou la terre, est compris ici sous la designation commune de peinture, et nous le considérons comme relevant d'un seul et même art.

Étoffes, bois, tout cela est maintenant pourri et décomposé ; d'autre part, les couleurs se sont

la plupart du temps écaillées ou effacées sous le frottement, de sorte qu'il ne nous a été conservé que de très rares monuments. C'est pour cette raison que les œuvres qui pourraient témoigner des Beaux-Arts de l'antiquité manquent surtout en peinture. Quoi qu'il en soit, nous allons décrire ici les rares exemples subsistants.

MONUMENTS

Ce sarcophage est décoré en vermillon de doubles et triples cercles concentriques, de triples triangles et d'ornements ; les uns, rappelant la forme d'un bouton de warabi (*pteris aquilina*), les

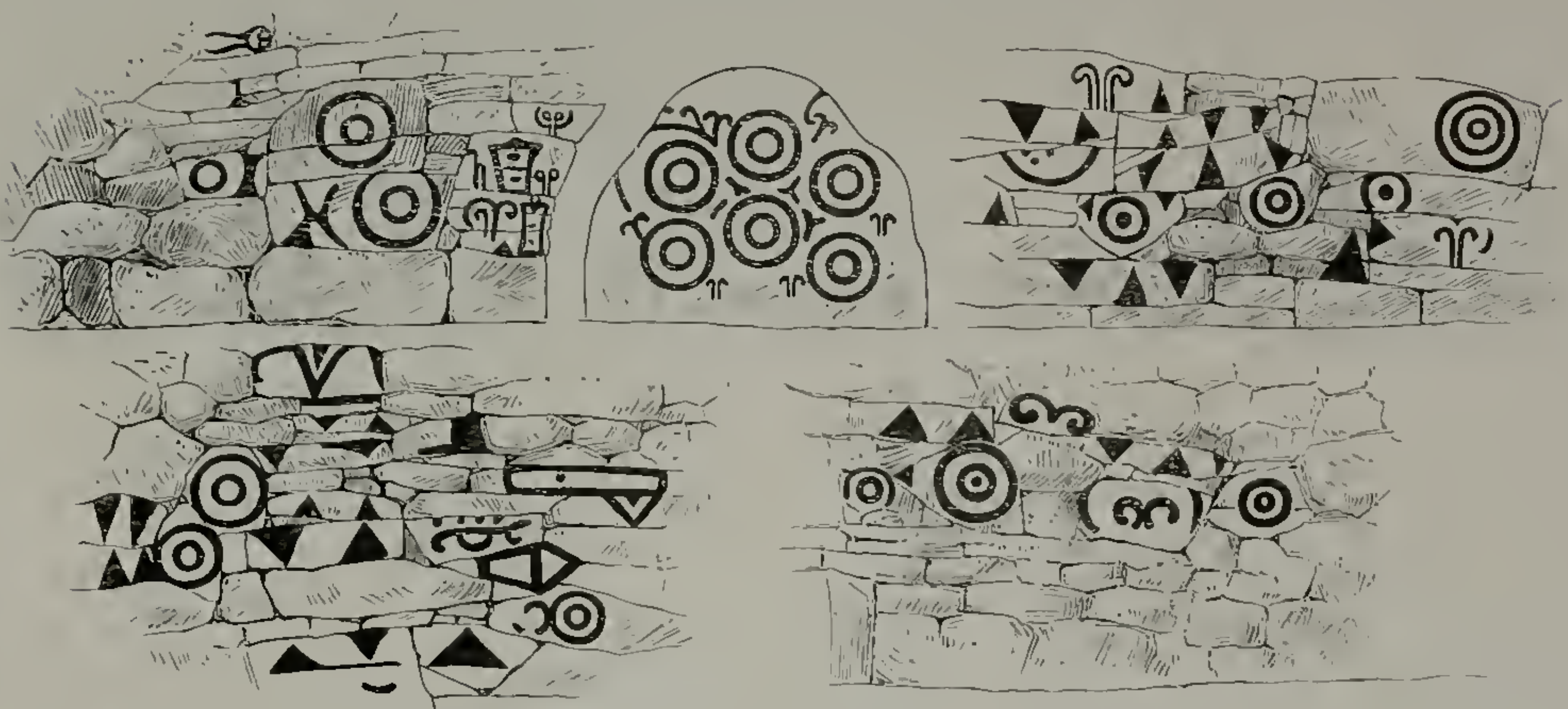


Fig. 1. — Ornements sur un sarcophage de pierre.
Hi no Oka, près Wakamiya (arrondissement de Ikouba, province de Tchikougo).

autres ressemblant au caractère idéographique (137e clé, navires). Ces ornements sont en rangs ou en semis irréguliers. Leur dimension moyenne varie de 1 pied, 5 à 6 pouces à 2 pieds. Ils sont peints à la brosse plate ; les cercles, faits entièrement au compas, sont parfaitement réguliers.

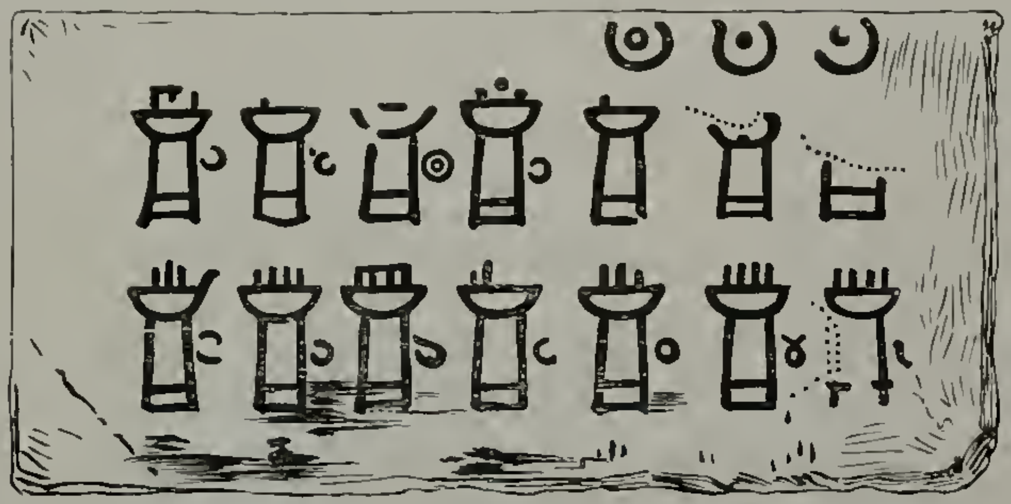


Fig. 2. — Sarcophage de pierre. Miyata moura (Ikouba, Tchikougo).

Ornementation également en rouge, composée d'une vingtaine de motifs semblables formant plusieurs rangs. Ces ornements, d'une hauteur d'environ 1 pied, représentent les soldats portant les flèches.

Sarcophage de pierre (Idera moura, Kami Maçouki, Higo). — Lignes gravées dans la pierre, toute la surface est peinte en rouge.

En dehors de ces exemples, on trouve peints, sur des statuettes de terre, des motifs du même genre ; sur les poteries on voit aussi plusieurs variétés de motifs gravés ; nous ne les donnerons pas ici. On trouvera d'autres motifs, bien plus délicats, au chapitre des *industries d'art*.

CHAPITRE IV

Sculpture.

Grâce à la solidité de la matière, les sculptures de la haute antiquité nous ont été conservées relativement en plus grand nombre que les peintures. Naturellement, ces représentations ne sont que d'une variété relative, les arts n'étant pas alors très développés. La forme des personnages ou des animaux est loin d'être parfaite ; d'autre part, aucun monument ne nous montre cet art s'écartant tout à fait du réel, et, comme l'art égyptien, créant des êtres fantastiques.

Il semble que la pierre ait été la matière le plus souvent employée. D'autre part, on entourait aussi les tumuli d'une sorte de balustrade ou haniwa en terre cuite ; cette décoration consiste en une série de piliers percés d'un trou horizontal par où passait une traverse les reliant les uns aux autres et formant un cercle continu autour de la tombe. Dans ces haniwa, on plantait un certain nombre de figures d'hommes, de quadrupèdes et d'oiseaux en guise de piliers. Ces sortes de termes sont connus sous le nom de tatémono de haniwa. Bien que tous soient en terre cuite, au point de vue de l'art, c'est proprement de la sculpture, et nous avons sans doute là en germe la statuaire de bois, de terre et de bronze qui s'est développée aux âges suivants ; c'est pourquoi nous en parlons dans ce chapitre. Nous donnons ci-dessous quelques exemples des sculptures qui nous ont été conservées.



Fig. 3. — Personnage de pierre (Musée impérial).

MONUMENTS

Cette statue était primitivement à Iwatoyama, Nagamine moura (Kamijsouma, Tchikougo). Sous l'empereur Kéitaï Tennau, elle fut mise avec d'autres à la tombe faite pour le Kounitsouko de Tchikoushi Iwaréï qui s'était révolté et fut châtié ; cette tombe avait été faite du vivant du rebelle. Les restes de cette tombe se trouvent donc à Iwatoyama ; on y voyait autrefois soixante de ces hommes de pierre avec des pavois de pierre, il y avait en outre quatre sangliers et trois chevaux ; c'était, disait-on, la garde de la tombe.

En dehors de ces statues, on voit encore à Iwatoyama quatre troncs de statues de soldats en pierre, très mutilées et incomplètes ; leur hauteur moyenne est d'environ 4 pieds. Autant qu'on en peut juger, les soldats ont des flèches et des sabres. On aperçoit des traces de coloration en rouge. La statue du musée impérial est comparativement une des plus complètes.



Fig. 1 à 6.

FIGURES D'HOMMES EN TERRE

Trouvées dans un ancien tombeau du IIIe au Ier siècle av. J.-C.



Fig. 8.

OISEAU DE HANIWA

Fig. 7.

CHEVAL DE HANIWA



Statue de pierre. — Ichidjyau moura (Kamijsouma, Tchikougo). Doit aussi provenir de la tombe d'Iwaréi. Hauteur : 5 pieds.

Bien que cette statue soit aujourd'hui extrêmement mutilée, si l'on s'en rapporte à un dessin fait il y a 30 ans, elle semble porter une armure. La facture paraît beaucoup plus soignée que celles des statues d'Iwatoyama ; sous les bras, traces de coloration rouge. En dehors de ces statues, il existe actuellement dans le château ruiné de Foukoushima et dans le temple Shyaufoukouji de la même localité, quatre statues de chevaux provenant des reliques d'Iwaréi ; elles sont sans tête ni jambes ; les armes portent des traces d'une ornementation sculptée. La hauteur connue est de 2 pieds 2 pouces à 2 pieds 3 pouces ; la largeur est d'un peu plus de 3 pieds. D'autre part, on a découvert à Hirata moura Takaïtchi, Yamato, quatre pierres sculptées, aujourd'hui déposées dans l'enceinte de la tombe de la princesse Kibi à Harata moura (même circonscription). Elles représentent des hommes ou des animaux fantastiques sur deux ou trois de leurs faces ; l'étrangeté de cette forme nous fait penser qu'elles ne sont pas d'une main japonaise. D'ailleurs la date n'en est pas certaine.

Enfin nous arrivons aux haniwa et à leurs tatémono ; le haniwa est, comme nous l'avons dit, une espèce de balustrade en terre cuite placée autour de la tombe et comprenant des statues d'hommes, de quadrupèdes, d'oiseaux, etc.

D'après l'histoire, Souïnim Tènnau (XIe de la dynastie, 29 av. J.-C. ; 70 de l'ère chrétienne), lors des funérailles de Yamato hiko no mikoto, son frère cadet utérin (an 2 de l'ère chrétienne), touché des lamentations de ceux qui devaient le suivre dans la mort, abolit la coutume cruelle jyounshi ; plus tard, à la mort de l'impératrice Iwaçou himé, sur le conseil de Nomiçoukouné, il fit fabriquer des statuettes de terre pour lui simuler une suite.

Telle est, sans aucun doute, l'origine des tatémono de haniwa. Ces haniwa sont aujourd'hui cachés sous la terre ; cependant dans toutes les provinces, à commencer par le Yamato, on en a retiré d'anciennes tombes. Les découvertes ont été surtout fréquentes dans les provinces orientales, Mouçashi, Kandzouké, Shimodzouké, Shimoça, etc. Nous allons ici en présenter plusieurs.

Pl. I, fig. 1. — Statuette de Haniwa (Collection Néghishi Takéka, Kaboutoyama, Mouçashi). Hauteur : 1 pied 7,4 pouces.

Provient d'une ancienne tombe à Ohtani moura (Hiki, Mouçashi). — La chevelure est nouée vers les oreilles ; le vêtement à manches ajustées est serré par une ceinture ; au dos est passé un petit sabre ; au pied on voit le trou d'emboîtement de la traverse circulaire qui le maintenait en place. Dans tous les tatémono le pied est ainsi fait.

Pl. I, fig. 2. — Statuette de Haniwa (Musée impérial) — Trouvée à Ounémé moura (Saï, Kandzouké).

Chevelure nouée vers les oreilles et entourée d'un cercle de métal ; chapeau ; collier de pierres ; le pied est complètement mutilé.

Pl. I, fig. 3. — Statuette de Haniwa (Compagnie des Chemins de fer du Nippon). — Découverte à Souzoumé no miya (Kawatchi, Shimodzouké).

Doit être une statue de femme : bien que la chevelure soit incomplète, on voit qu'elle est arrangée en un gros rouleau. Plaque de rouge sur les pommettes et les yeux ; vêtement long à manches ajustées, col croisé à gauche de la poitrine. En bas, un ornement assez long est attaché avec des nœuds peints en rouge ; la saillie des seins est accusée ; à la tête on remarque une parure de pierres peinte en rouge.

Pl. I, fig. 4. — Statuette de Haniwa (Collection Néghishi Takéka). Découverte à Tchyoudjyau moura (Saïtama, Mouçashi).

Guerrier couvert d'une armure, sabre aux reins, et jambes mutilées.

Pl. I, fig. 5. — Statuette de Haniwa (Université impériale, Amphithéâtre d'anthropologie). — Découverte à Awoyaghi (Namékata, Hitatchi).

Femme portant un petit pot. Bien que la tête soit endommagée, elle semble coiffée en maghé ; collier de perles ; un taçouk paraît passer des épaules sous les bras.

Pl. I, fig. 6. — Statuette de Haniwa (Université impériale, Amphithéâtre d'anthropologie).

Découverte au même lieu que la précédente ; représente un jeune garçon prosterné pour saluer. — La tête est coiffée d'un chapeau en forme de mitre.

Pl. I, fig. 7. — Cheval de Haniwa (Musée impérial). Hauteur : 2 pieds 3 pouces

Découverte au même lieu que la précédente. — L'ornementation, selle, étriers, mors, est partout complète.

Cheval de Haniwa (Musée impérial). — Découvert à Hatakéyama moura (Obouçouma, Mouçashi).

Tout le corps est brisé ; à la tête, à la selle, à la croupe, traces d'un harnachement de parade ; à la tête, masque de cheval. Facture assez délicate.

Pl. I, fig. 8. — Oiseau de Haniwa (Ministère de la maison de l'Empereur, service des tombes).

Le haniwa d'où provient cette pièce a été découvert dans la tombe de l'empereur Ojinn à Fourouïtchi moura (Minami Kawatchi, Kawatchi). Probablement une oie sauvage. On a découvert d'autres pièces analogues près d'Ounébiyama en Yamato.

Tous ces tatémono ont été modelés en argile et mis au feu sans autre préparation. C'est de ces œuvres si simples qu'est sorti tout entier l'art des fabricants de statues dites maroubori. Une chose très remarquable, c'est l'expression de complète sérénité de tous ces personnages ; cela peut conduire à penser que l'existence des Japonais de ce temps était paisible et facile, et leurs mœurs aimables.

CHAPITRE V

Architecture.

En étudiant les demeures de la haute antiquité, il semble qu'il y a eu deux sortes d'habitations : les cavernes et les cabanes. Mais les peuples qui habitaient sous terre étant de race différente,

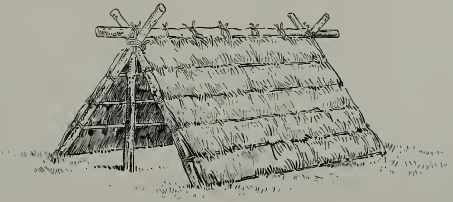


Fig. 4 — Dessin d'une maison d'antiquité.

les cavernes furent abandonnées au fur et à mesure de l'extinction de ces tribus ; la construction des cabanes évolua et produisit enfin un type uniforme.

La figure 4 représente une de ces plus anciennes constructions du Japon. Devant et derrière on croisait et attachait 2 pièces de bois sur lesquelles une poutre était mise à cheval. Parallèlement

à cette dernière on plaçait d'autres pièces et cela constituait la salle principale ; le tout était recouvert d'un toit de roseaux, et c'était tout. Ce genre de construction se développant peu à peu, on planta des poteaux, on fit un plancher, on arriva à faire la couverture avec un art parfait, et on finit par voir naître l'architecture de palais (kyoudèn tsoukouri). C'est le style qu'on appelle *pur shimmèi*.

Dans les plus anciens temps il n'y avait pas de temples. C'est que pour honorer les Kami, il n'y a pas besoin d'édifices spéciaux. Lors de la naissance, aux âges suivants, de l'architecture de temples, le style n'en était pas essentiellement différent de celui des palais de l'époque : c'est-à-dire que ces temples sont du style que nous appelons aujourd'hui *pur shimmèi*. Si on désire connaître ce style, on peut le voir au Taïbyo d'Icé ou au grand sanctuaire d'Atsouta.

Ces deux temples ont parfaitement conservé jusqu'ici le caractère de ceux de la haute antiquité ; ils n'en diffèrent que par la beauté des matériaux, le soin de l'exécution et l'adjonction de quelques ornements. Le plan est rectangulaire, les colonnes sont rondes et sans bases. Le long prolongement des arbalétriers, les *katsouoghi* à cheval sur la faîtière, la couverture composée de lignes droites, sont des traits légués par la plus haute antiquité (fig. 5).

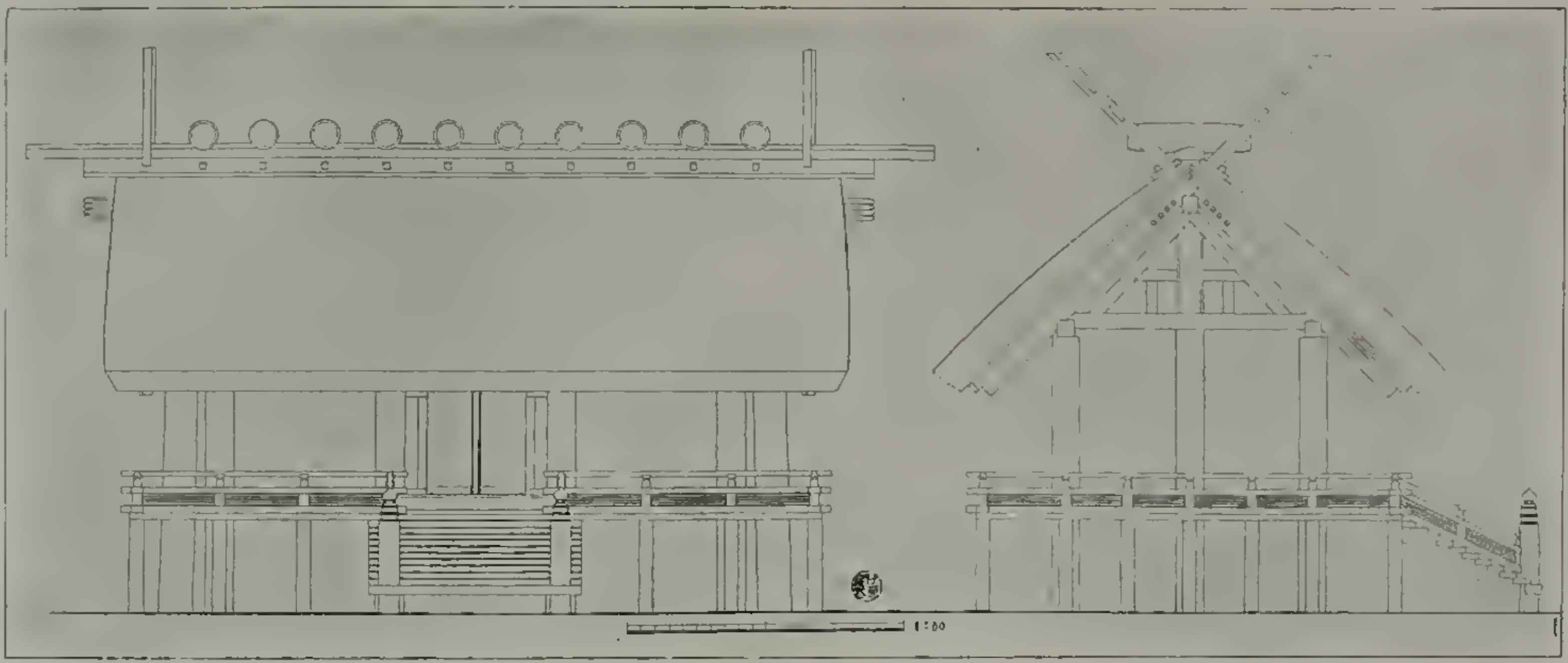


Fig. 5. — Plan d'un temple shintoïste.

Le *shimmèi* est une légère modification du premier style. Si l'on prend comme caractéristiques le prolongement des arbalétriers, la dérivation de la ligne droite pour le toit et la présence des *katsouoghi*, on observe dans chacun de ces traits diverses altérations qui distinguent ce style du précédent.

On rattache particulièrement au shimmèi les 2 styles dits *taïshya* et *de Soumiyoshi*. Cependant, dans le shimmèi, la façade est parallèle à la faîtière (hira), tandis que dans ces deux derniers, elle est en pignon (tsouma). Il y a de plus de légères différences de détail. Logiquement, la façade en pignon doit être plus ancienne que la façade en hira. Le style taïshya doit être particulièrement ancien.

Bien qu'on ne possède pas encore de preuves solides de l'influence de l'architecture des Trois Kân, elle a dû évidemment s'exercer plus ou moins sur l'art japonais.

Au temps de l'impératrice Jinngou, le Shimura offrit les cinq couleurs : aussi dit-on que ce fut là le commencement de l'emploi des couleurs en architecture. Ninntokou Tènnau, d'après les chroniques, suspendit la décoration du palais, donc à cette époque on devait connaître l'art de la décoration architecturale. Le même Empereur fit, à ce qu'on rapporte, construire un pavillon élevé.

L'empereur Youryakou, d'après la chronique, éleva des pavillons : aussi dit-on que déjà à ces époques on construisait des palais vastes et magnifiques ; certains voient justement là un des fruits de nos relations avec les Trois Kàn. Que cette architecture dût être d'un style composite coréen-japonais, c'est là en effet une conjecture extrêmement plausible.

Quoi qu'il en soit, nous voyons encore que Youryakou Tènnau, jugeant que l'agatanoushi d'Içoghi, simple serviteur de l'Empereur, avait outrepassé ses droits en mettant des katsouoghi sur sa maison, l'en punit. Ce fait clairement prouvé, il devient certain que les palais avaient alors des tchigbi et des katsouoghi et des toits à arêtes rectilignes. *A fortiori*, peut-on supposer que ce qu'on appelle alors des hautes terrasses et des pavillons à étages n'était guère ce que nous entendons aujourd'hui par ces expressions.

Ce qui est très remarquable à cette époque, ce sont les tombes. Ce sont des tumuli artificiels s'élevant en cônes aplatis ; le plan de certains est carré en avant et rond en arrière ; parfois ils sont entourés d'un fossé. Leur disposition est en général analogue à celle des tombes qu'on trouve dans toute l'Asie orientale. Au dedans est une chambre en maçonnerie contenant un sarcophage de pierre. Parfois, la chambre communique avec l'extérieur par une galerie ; de temps en temps, les sarcophages sont d'un travail délicat.

En résumé, l'architecture de cette époque ne fait pas de différence marquée entre les palais et les temples; tous deux procèdent en principe de la cabane de la figure 4. Un développement graduel amène au style kouroghi-jimméi (style shimméi, bois non écorcé), et un nouveau progrès au style shiraghi-jimméi (shimméi, bois écorcé). Cependant ces matériaux, la plupart du temps ne sont pas travaillés très délicatement. Ils sont sans coloration ni ornementation ; les arêtes sont toujours rectilignes et sans la plus légère courbure. Les toits sont des roseaux de chaume ou d'écorce. Ce n'est encore là qu'une architecture extrêmement primitive.

CHAPITRE VI

Arts appliqués.

Les produits des industries artistiques du Japon, métaux, poteries, laques, tissus, etc., ont toujours été créés par des arts indépendants, sans attaches avec la peinture ou l'architecture ; ils n'ont pas suivi dans leur évolution le développement contemporain de ces arts et n'en ont pas subi l'influence de tous les instants. Leurs formes n'ont pas du tout été entraînées dans un sens ou dans l'autre par l'art de la construction. Chaque artisan suivait les tendances générales du temps en proportion de son habileté, et chaque art révèle un idéal propre. La décoration, non plus, n'a pas été mise en mouvement par la peinture. Toutes deux ont leurs motifs et leurs colorations particulières. Tous ces arts rivalisent ensemble d'ingéniosité de conception. Ainsi les objets d'art industriel japonais ne doivent pas être considérés comme surajoutant le beau à l'industrie, mais comme des objets industriels portant en eux-mêmes un caractère artistique.

Aux origines, vers Jimmou Tènnau, le tissage, le céramique, le laque étaient déjà développés dans chaque localité, et il y avait des corporations d'artisans. D'autre part, le fait de leur protection par la Cour est enregistré dans l'histoire. Tous ces artisans, faisant des progrès continus, trouvèrent toujours plus de formes ingénieuses et de belles décorations ; ayant plus ou moins étudié les nouveaux modèles de Corée et de Chine, ils arrivèrent sous Ojinn et Ninntokou (fin du IVe siècle) à avoir accompli assez de progrès. Si l'on compare les objets qui nous restent de cette époque à ceux du même âge de fabrication coréenne ou chinoise, on voit que formes, motifs et travail ont des tendances différentes

dans les deux cas et n'offrent pas d'analogie. De temps en temps, des iwahibé, des dotakou de même modèle ont été découverts dans le Sud-Est de la Corée, mais, comme l'histoire garde des traces de nos relations avec ce pays dans l'antiquité, ces objets ont dû sans doute y être envoyés du Japon. D'autre part, des miroirs chinois anciens ont été fréquemment découverts dans nos vieilles tombes.

Il n'a pas dû laisser d'y avoir une plus ou moins grande importation d'objets de ce dernier pays, mais ils ont dû venir à une époque voisine de Souïko Tènnau (commencement du VII[e] siècle). Dans la masse des antiquités, les objets indigènes sont les plus nombreux, et tous ont un caractère japonais particulier.

Métaux. — Parmi les objets de métal, ceux de bronze, indubitablement, et même aussi ceux de fer ont été fabriqués dès les plus anciens temps. On voit dans l'histoire Soujinn Tènnau donner à un forgeron l'ordre de fabriquer dix grands sabres, deux piques, deux arcs de fer et deux jeux de flèches de fer pour les offrir au temple de Kashima. Parmi les objets de métal découverts dans les anciennes tombes, ceux qui ont les plus belles formes et sont le mieux décorés, sont les miroirs, les sabres, les épées, ainsi que les pommeaux de sabres, armures, garnitures de harnachement, cloches et certains autres objets dont l'usage n'a pas encore été bien déterminé.

MONUMENTS

En bronze, de forme circulaire, le bord est orné de cinq lobes saillants contenant un grelot : au revers, motif décoratif (fig. 6). On a découvert en d'autres localités des miroirs de même espèce. Jamais, en Chine et en Corée, les miroirs n'ont été décorés de grelots. On a découvert un grand nombre d'autres miroirs ronds de forme japonaise, montrant au revers, venus de fonte, des magatama ou des petits oiseaux.

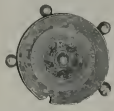


Fig. 6. — MIROIR A GRELOTS (Musée impérial).

Provient d'une tombe à Souzoumé no miya (Kawatchi, Shimodzouké).

Sabre (fig. 7). Fourreau et poignée tout en bronze vert plaqué d'or. A la poignée, motif de



Fig. 7. — SABRE (Musée impérial). Découvert à Koun moura (Kita Saitama, Mouçashi). Longueur : 3 pieds 7 pouces.

plante grimpante en pointillé. La garde, elliptique, est repercée d'un motif en roue. Le pommeau est en forme d'oignon. On a trouvé en divers endroits un assez grand nombre de sabres de ce genre.



Fig. 8, *a*. — POMMEAU DE SABRE (Musée impérial).

Découvert à Moghi moura (Nawa, Kaudzouké).



Fig. 8, *b*. — POMMEAU DE SABRE (Musée impérial).

Découvert à Monaka moura (Noré, Settsou).



Fig. 8, *c*. — POMMEAU DE SABRE (Musée impérial).

Découvert à Takaçaki moura (Meçoudzou, Sourouga).

Le pommeau représenté par la fig. 8 *a*, ornait le haut de la poignée d'un sabre : bronze plaqué d'or ajouré d'un motif qui semble représenter deux têtes de phénix affrontées, tenant une gemme

dans le bec. Hauteur 16 pouces, largeur 19 pouces. A la partie inférieure est une petite poignée de fer.

Fig. 8, *b*. Pommeau du même genre que le précédent, également décoré à jour d'une tête de phénix.

Fig. 8, *c*. En forme de tête d'animal, peut-être de lion, mordant la poignée au-dessous; également en bronze plaqué d'or.

Casque (fig. 9). La bombe et la visière seules subsistent; le couvre-nuque et les autres parties sont détruits. Travail extrêmement délicat, entièrement plaqué d'or sur fer et bronze. La bombe est faite de plusieurs dizaines de plaquettes rivées. Sur la ceinture métallique, qui est à mi-hauteur de la bombe, est ciselé un motif de lignes ondulées encadrant des animaux (fig. 10). D'autre part, au sommet, la pièce connue postérieurement sous le nom de hatchimânza porte aussi un motif décoratif; à la visière également, il y a un motif de nuage ajouré.



Fig. 9. — Casque (Musée impérial). Découvert à Kiyokawa moura (Mauda, Kadzouça).

On a trouvé avec ce casque des ornements semblables aux chaînettes d'un travail délicat et aux autres objets d'argent découverts à Eda moura (Tamana, Higo), dont nous parlons plus loin (v. fig. 13); c'étaient peut-être des pièces de garniture appartenant à ce casque, qui devaient pendre du batchimânza sur la bombe. Quant à la date de ce casque, on possède des données certaines. En effet, on a trouvé récemment dans la chambre de pierre du tombeau de Ninntokou Tènnau (Ohtori Idzoumi), lors de l'écroulement de la base du tumulus, un casque absolument semblable à celui de Kiyokawa, et couvert, sur la visière, etc., d'une décoration identique. Si les objets de cette chambre ne proviennent pas du trésor de Ninntokou, ils doivent avoir été déposés là lorsqu'on enterra la princesse Yata avec lui. On peut donc admettre que les objets de Kiyokawa moura sont de la même époque et datent, par conséquent, d'environ 400 de l'ère chrétienne; cela permet aussi de conjecturer l'âge des autres armes.

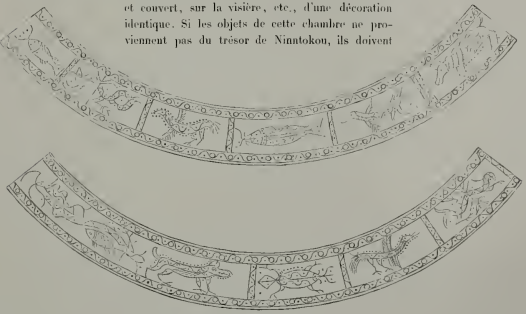


Fig. 10. — Ornements de casque.

Casque. Conservé dans le temple de Wakamiya Hatchimàn (Tchikougo). Découvert à Tsouki ga oka, Yoshii matchi (Oukiha, Tchikougo).

Ce casque est encore de la même forme que le précédent. La visière et le couvre-nuque, ainsi que le hatchimànza, sont à peu près complets. Mais le métal étant plus de la moitié rongé, on ne peut savoir si la surface portait une décoration. A la partie inférieure de la visière pendent plusieurs rangs de petites chaînes au bout desquelles il devait sans doute y avoir des pendeloques rondes ou en forme de feuilles de prunier.

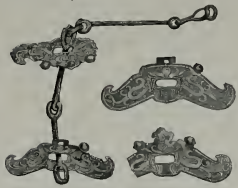


Fig. 11. — Mors (Musée impérial). Découvert à Eda moura (Tamana, Higo).



Fig. 12. — Sonnailles de cheval (Musée impérial). Découvertes à Hodota moura (Coumma, Kaudzouke).

Mors (fig. 11). Fer plaqué d'or; bord décoré de lobes à grelots; ornementation paraissant figurer un dragon.

Sonnailles de cheval (fig. 12); fer plaqué d'or. Elles sont de quatre à cinq sortes et de forme curieuse et jolie; les bords sont ornés de grelots. Travail soigné.

Chaînettes et pendeloques (fig. 13 et 14): tressées en fil d'or pur: longueur 5 pouces et quelque chose. Au bout pendent de petites lames en forme de feuilles de prunier; aux coulants sont attachées de petites lames rondes; les coulants eux-mêmes sont ornés de petites perles. Des chaînettes d'argent du même genre ayant été trouvées avec un casque à Kiyokawa moura, il est à croire que celles-ci ont été faites pour être attachées à un casque. En plus, on voit deux autres plaques d'or pur en forme de grande et de petite feuille de prunier, décorées de fils d'or très fins. De petites perles y sont également fixées. Ces ornements devaient aussi être attachés à des casques, etc.





Fig. 13 et 14. — Chaînettes et pendeloques en forme de feuilles de prunier (Musée impérial). Découvertes à Eda moura (Tamana, Higo).

Cloches ; celles de la plus grande taille ont un peu plus de 4 pieds 4 pouces. Généralement, nos cloches sont fondues en bronze vert, leur forme est allongée, le bas un peu plus large que le haut ; la plupart du temps elles présentent de chaque côté une sorte d'ailette plate ; le bouton est plat et assez grand ; ces ailettes, ainsi que le bouton, sont ornées d'ornements ronds ; enfin nos cloches japonaises sont tout à fait différentes des cloches chinoises anciennes. Ces cloches (dotakou) étaient-elles employées dans les camps ou aux fêtes religieuses ? On ne le sait pas très bien. De longue date on en a trouvé tant dans le Kinaï que dans toutes les provinces centrales. Leur taille est



Fig. 15. — Cloche (Musée impérial). Découverte à Ohiwatani (Noçou, Awa).



Fig. 16. — Cloche. Collection Takaoka, Étchiou. Trouvée en Sanouki.

variable ; les plus petites ont 1 pied ; les grandes mesurent jusqu'à 5 et 6 pieds de hauteur. Parfois la face extérieure porte, venues de fonte, des espèces de dessins rappelant les caractères idéographiques primitifs morphographes.

Sur les deux faces on voit, venues de fonte, toutes sortes de motifs. Ce sont, sur une face, des personnages paraissant, l'un chasser le cerf, l'autre danser en frappant du tambour, un troisième et un quatrième lever et brandir un sabre ; on y voit encore des tortues, des libellules, des tours à archers (fig. 16). Sur l'autre face, on a représenté plusieurs grues et tortues, ainsi que des personnages tirant de l'arc sur des animaux ; six bêtes posées en travers figurent sans doute celles qui ont été tuées par les flèches.

Céramique. — L'art de la céramique était pratiqué dès l'antiquité. La troisième année de son règne, Jimmou Tènnau, pour réduire les rebelles du Yamato, fit prendre par Shihinétsouhiko de la terre de l'Ama no kagou yama et faire avec des hiraga (terrines plates), des takoujiri (bols), et des pots, afin de les offrir aux Kami. D'autre part, à cette époque, dans le district de Ohtori en Idzoumi, il y avait des ouvriers habiles dans l'art de faire de la poterie ; aussi dit-on que la localité portait le nom de Souyé no moura (le bourg aux poteries). Les poteries anciennes de toutes provenances du Japon se divisent en trois espèces : 1° vieilles poteries de fabrication japonaise ; 2° poteries dites nawamé (cordelées) ; 3° poteries dites coréennes.

Les nawamé sont des poteries fabriquées dans l'extrême antiquité par les tribus étrangères

habitant les confins de notre empire; les cordes et nattes de paille dont on se servait en les façonnant y ont imprimé des marques qui leur ont fait donner ce nom. Ces poteries n'étant pas de la main de purs Japonais, nous n'en parlerons pas dans cette histoire. D'autre part, les poteries dites coréennes comprennent autre chose que des objets venus anciennement de Corée, car, dès l'antiquité, on en faisait des imitations au Japon même. Ainsi, on peut voir dans l'histoire que du temps de Souïninn Tènnau on fabriquait à Kagami no hazama en Aumi des poteries dans le genre de celles du Shinnra. Ces poteries coréennes sont en pâte dure, et leur forme, qui n'est que celle d'ustensiles d'un usage courant, n'a rien de remarquable. Comme d'autre part elles ne sont pas décorées, nous les laisserons également de côté.

Maintenant nous allons passer à la céramique japonaise propre. Les poteries japonaises sont de deux ou trois espèces : à savoir, celles qui sont simplement passées au feu, les terres cuites de haniwa, les cercueils de poterie, les iwahibé. Les pièces simplement passées au feu n'ont pas subi de cuisson complète. La pâte est tendre, la couleur rousse. Ces poteries comprennent des tasses, plats, pots, etc., de petites dimensions, servant aux usages journaliers. Il en existe beaucoup, mais elles sont rarement décorées. D'autre part, les haniwa ainsi que les cercueils de terre sont pour la plupart de pâte assez dure et de couleur rousse; certains sont d'une terre noire terne.



Fig. 17. — Cercueil (Ministère de la Maison de l'Empereur; service des tombes).

Découvert à Hiratoukou moura (Aïda, Mimaçaka).

Les iwahibé, ustensiles religieux consacrés aux divinités ou employés dans les cérémonies funèbres, etc., existent en grand nombre; ce sont des ustensiles d'un usage journalier plus ou moins décorés. La cuisson des iwahibé est complète, la pâte est dure, la couleur cendrée ou brun clair, et luisante : un certain nombre, par suite de la nature de la terre, ont poussé au vert clair. Ils sont pour la plupart faits au tour et d'une forme régulière. Enfin, on y gravait à l'ébauchoir ou au peigne des motifs composés de lignes courbes ou droites.



Fig. 18. — Ornements dessinés sur un cercueil.

Cercueil (fig. 17). Bien que grandement mutilé, on reconnaît qu'il est d'une forme rectangulaire; il a un couvercle en forme de toit; sous le fond, il y a vingt-quatre pieds cylindriques. Le corps est fait en deux pièces qui se joignent au milieu : sans doute le four était trop petit pour cuire en une fois une pièce de cette dimension. La longueur est de 5 pieds 6 pouces, la largeur d'un peu plus de 2 pieds, la hauteur, y compris le couvercle, de 2 pieds 8 pouces. Sur une des petites faces est modelé un homme debout, conduisant un cheval de chaque main; en bas, des ornements ressemblant à des lotus fermés; en haut, un motif en dents de montagnes. Tout cela est exécuté en relief plein, excepté les pieds du personnage qui sont en creux (fig. 18).

Cercueil (Musée impérial). Trouvé à Souyé moura (Okou, Bizen).

De fabrication et de forme analogues à celles du précédent. Longueur, 5 pieds 4 pouces; largeur, 1 pied 6 pouces; hauteur avec le couvercle, 2 pieds 6 pouces. Sur un des côtés, deux ornements en forme de fleur de chrysanthème.

Outre ces cercueils, on en a découvert ayant un couvercle à angles abattus comme une carapace de tortue. Tous se rapportent aux commencements du Japon, mais ne doivent pas être extrêmement anciens.

Iwahibé (fig. 19). Vase à pied d'une hauteur totale de 2 pieds 4 pouces environ; terre dure, lisse et de couleur brun-cendré clair.



Fig. 19. — Iwahibé (Musée archéologique de [illegible]). Découvert à Hanétsoutchi moura (So, Tchikouzen).



Fig. 20. — Iwahibé (Musée impérial). Découvert à Ohtsouka moura (Hazu, Mikawa).

Le calice porte à son épaule quatre petits vases de même forme. Le pied est de lignes harmonieuses et couvert d'ornements; à la tige centrale, quatre tortues; à l'évasement d'en haut, plusieurs dizaines de magatama; d'autre part, sur l'épatement du pied, on voit des cerfs ou des chiens, une fillette portant un enfant sur le dos. Les trous qu'on observe à la panse du calice devaient servir à passer des chalumeaux pour aspirer le saké ou l'eau que contenait le vase. C'est l'iwahibé le le plus complet et le plus ornementé qu'on ait découvert.

Iwahibé (Musée impérial). Découvert à Kama moura (Iwanashi, Bizen).

Vase à long col. Hauteur 0 p. 83; terre dure de couleur noire terne. Sur l'épaule, quatre petits vases, un cavalier, un chien, etc. Avait certainement un pied dont il ne reste rien.

Vase à pied (fig. 20); sur l'épaule, quatre petits vases à couvercle orné d'un oiseau. Brisé en plusieurs endroits, partie inférieure complètement mutilée. Terre tendre, couleur brun clair. Hauteur 1 pied, 8.

Comme iwahibé, en dehors des objets décrits ici, on trouve des tasses, plats, bols et pots de toutes sortes. Certaines tasses sont à couvercle; certains plats et bols sont à pied; certains pots sont de forme aplatie, d'autres sont hauts, d'autres enfin paraissent avoir été faits pour être suspendus. Un grand nombre sont d'une belle forme; ils présentent toutes sortes de variétés.

LIVRE II

Époque de Souïko Tènnau (fin du VIe siècle, commencement du VIIe).

CHAPITRE PREMIER

Milieu social.

A cette époque, nous voyons le gouvernement de clan engendrer ses maux. Les omi, mouraji, tomotsouko, etc., abusent tous de leur pouvoir; chacun d'entre eux travaille pour lui-même et tyrannise ses inférieurs; surtout, le daïjinn Soga et l'ohmouraji Mononobé peuvent être cités comme exemples. Ils entraînent les membres de la famille impériale et fondent des partis, se disputent le pouvoir et se provoquent mutuellement. Mais, sous Kinmèi Tènnau (XXIX, 540-571), le bouddhisme abordant au Japon, la question de son adoption ou de son rejet était devenue une arme de combat. Ces ressentiments, accumulés de longue date, avaient aussitôt fait explosion. Là-dessus, la mort de Yomèi Ténnau qui, contrairement à son prédécesseur Bitatsou, avait adopté le bouddhisme, précipita et rendit de plus en plus vive la lutte d'influence des deux partis. Ceux-ci en vinrent à préparer des armes en secret. Pendant ces troubles, le principal adversaire du bouddhisme, Mononobé, périt, et la famille des Ohmouraji se trouva éteinte; le Soga Oumako put alors agir à sa guise pendant plusieurs règnes et mit le comble à son arrogance.

Nous avons vu que les Soga étaient les principaux promoteurs du bouddhisme. Or, l'impératrice Souïko, lors de son avènement, commanda d'élever des temples et encouragea la nouvelle religion. De plus, le prince impérial régent, Shyautokou, adoptant aussi le bouddhisme avec ferveur, modifiant l'autorité du sang par l'autorité religieuse, essaya de racheter les vices du gouvernement de clan et écrivit lui-même les dix-sept articles. C'est ainsi qu'à partir de cette époque, le bouddhisme devint une des grandes forces sociales et fit prendre à nos arts un puissant essor.

Cependant, le Mimana ayant été détruit, ses liens de dépendance avec le Japon s'étaient rompus, et notre empire ne rayonnait plus au dehors; mais il n'en venait toujours pas moins de Koudara et de Koma toutes sortes de tributs. La rupture des relations extérieures n'avait donc pas beaucoup affecté la fortune de nos arts et de notre industrie.

On voit dans l'histoire que le Koudara, vers l'époque où y régnait Syeng, avait envoyé un ambassadeur à la cour des Léang de Chine, et entretenait avec cet empire des rapports suivis. Koma, au nord de la péninsule, touchant à la frontière chinoise, se trouvait en relations constantes avec la Chine et subissait grandement son influence. Vers une époque correspondant au règne de Kimméi Tènnau, on avait fait faire, dit-on, par un lettré nommé Ri Bonnshinn, et par d'autres, une histoire du royaume. D'autre part, au temps des six dynasties, en Wéi, il s'éleva une controverse anti-bouddhiste. L'empereur Taowou (386-409) renversa les temples et fit rentrer les bonzes dans le monde. On rapporte que plus de 100 000 artisans et ouvriers des six provinces du Shantoung émigrèrent alors en Koma et autres lieux. On voit ainsi comment ces deux pays nous offrirent leur culture.

Bien plus, en Shiraghi par exemple, du temps du roi Tjinn Heung (540-576), la civilisation était très avancée, car on écrivait l'histoire du pays, on faisait toute sorte de musique nouvelle d'après la musique chinoise pour nous la transmettre, on favorisait beaucoup le bouddhisme, on bâtissait le grand temple appelé Kwauryouji, on fondait une statue de Bouddha du poids de 35 700 kinn et dont la dorure absorbait 102 léang d'or. Tous ces faits ont dû exciter au Japon une émulation générale. Puis, c'est le tour du despotisme des Soga. Comme ils favorisèrent les Trois Précieux, aussitôt nombre de prêtres, de nonnes, d'ouvriers en statues et images vinrent en tribut. De plus, tous ces prêtres, nonnes, etc., apportèrent sans doute des images et des livres religieux, de sorte que tout cela influa à la fois sur la floraison du bouddhisme et sur celle des arts et des industries. Des idées nouvelles d'administration passèrent de la Chine au Japon, la littérature, le confucéisme, etc., et toutes ces nouvelles idées réagirent de concert sur notre société. En même temps, des hommes grands par la science et la vertu expliquaient la Loi dans le nouveau temple de Haukoji; ce sont ceux qu'on a appelés les piliers des Trois Précieux, Eji de Koma et Eço de Koudara, qui firent l'éducation de Shyautokou. D'autres offraient des livres, un calendrier, des recueils d'astronomie, de géographie, des traités de magie, et de pronostication. Les plus connus sont les bonzes de Koudara comme Kwânrokou, choisi par la Cour comme instructeur des jeunes nobles. D'autres, versés dans le bouddhisme aussi bien que dans le confucéisme, experts en peinture et en art, nous apportèrent pour la première fois la fabrication du papier et de l'encre, des couleurs, ainsi que l'usage des meules, comme, par exemple, Dòntchyō, le bonze de Koma. Tels furent les plus éminents de ces hommes.

Parmi ceux que les faits nous montrent également comme les plus importants personnages par les conséquences historiques de leur influence, il y a d'abord l'ambassadeur Ono no omi Imoko, envoyé à la capitale de la Chine, et qui ouvrit les relations directes avec ce pays. Il partit le 7e mois de la 15e année du règne de l'impératrice Souïko, correspondant à la 3e année Tayeg de Yangti des Souï de Chine (607). Le 4e mois de la 16e année (608), Imoko revint de Souï. L'empereur Yangti envoya au Japon demander des nouvelles et porter des présents ses serviteurs P'éi Shéts'ing, etc. A leur retour, Imoko fut de nouveau nommé ambassadeur, on lui adjoignit un vice-ambassadeur et un interprète, et on le fit partir avec l'ambassadeur chinois.

Le savant Yamato no Atahé Foukouïnn, Imaki no Ayabito Binn, bonze étudiant, et six autres personnes suivirent l'ambassade pour faire un voyage d'instruction. Takamonkou no Kouromaça qui dans la suite, lors de la réforme des années Taïkwa, fut le conseiller de l'Empereur et lui rendit d'éminents services, le bonze Binn, Minaboutchi Shyauân, percepteur de Tèntchi Tènnau, étaient membres de cette mission. Les relations furent ainsi officiellement ouvertes avec la Chine. Les rapports réguliers avec la civilisation de ce pays en amenèrent l'introduction au Japon et préludèrent à l'imitation des choses chinoises dans les années Taïkwa



TABERNACLE EN TAMAMOUSHI

VIe siècle (temple Hauryouji, en Yamato).



et les périodes suivantes. La 26e année de l'impératrice Souïko (618), Li Youan des Tang renversa les Souï. La 2e année de Djyomei Tènnau (630), le daïjinn Inougami no kimi, Mita Souki, le daïjin Kouçoushi Enitchi furent envoyés tous deux à la cour des Tang. Les relations avec l'empire des Tang commencèrent. Dès lors, sous les règnes successifs, des ambassadeurs, des étudiants, des bonzes sont envoyés en Chine et s'y succèdent en grand nombre; les idées chinoises commencent à jouer un rôle considérable.

Cependant, beaucoup de bonzes venaient toujours des Trois Kân; tous étaient reçus avec faveur par les plus éminents personnages de la maison impériale, sans qu'on puisse savoir clairement s'ils prêchaient effectivement quelque doctrine religieuse.

En tous cas, ils parlaient des trois mondes, passé, présent et futur, ils entretenaient des causes et des récompenses, le Bouddha devenait le but suprême de toute vénération, et ils montraient le bonheur et la vertu comme récompense infinie d'une conversion. Aussi, le peuple, dont les idées religieuses étaient extrêmement superficielles, qui voyait simplement dans les Kami et le Souverain tout ce qu'il devait honorer et révérer, et, d'autre part, croyant que la bonne comme la mauvaise fortune étaient toujours envoyées par les Kami, attachait une grande importance aux cérémonies, s'efforçant d'appeler les bons esprits et d'écarter les mauvais, ce peuple fut profondément touché. Il va sans dire que, à côté du bouddhisme, le confucéisme, qui ne s'appuie que sur la vie actuelle pour expliquer le devoir, était bien au delà de sa portée.

Bien plus, la foi bouddhique est d'aspect multiple, ce qu'elle enseigne sur les prières à faire dans la vie présente, par exemple, correspondait déjà aux sentiments des hommes de ce temps, de sorte que cette pratique devenant presque toute la religion, le Bouddha et ses saints étant, tout comme les Kami du Shinntoïsme, des êtres actuels existant dans ce monde, on en fit les protecteurs du pays et des peuples; aussi, le bouddhisme fut-il dès lors tenu pour la loi nécessaire au salut de l'État. Il faut encore ajouter que ses prédicateurs étaient pour la plupart des hommes d'une haute vertu et que, particulièrement pourvus de ce sens pratique, fruit d'une civilisation réaliste, ils exercèrent en littérature, dans les arts, sur les métiers une influence extraordinaire. Au point de vue abstrait, les discours profonds et sublimes du Bouddha étonnaient les oreilles, et au point de vue concret, les statues imposantes, les monastères magnifiques éblouissaient la vue. Comment tout cela aurait-il manqué de toucher des cœurs toujours droits et simples.

Or bien que, avant cette époque, plusieurs générations d'empereurs et de ministres de la Cour eussent déjà embrassé le bouddhisme avec ferveur, le pouvoir que la nouvelle religion prit sur les esprits tint particulièrement à l'influence personnelle du régent d'alors, le sage et éclairé Syantokou Taïshi, 2e fils de l'empereur Yomei.

Le prince impérial, en faisant sa constitution en 17 articles, la distribuant à tous les fonctionnaires et leur déclarant qu'ils devaient honorer les Trois Précieux, en voyageant dans toutes les provinces du Kinaï et élevant partout de nouveaux temples, en demandant à l'Empereur de faire peindre les images du Bouddha dans tous les temples et instituant les maîtres peintres de Kiboumi, du Yamashiro, de Souhada, de Kautchi, de Narahara, etc., en expliquant lui-même les soutras et montrant que le bouddhisme ne va pas contre les idées religieuses nationales, en rassemblant exactement en un tout les aspirations d'en haut et d'en bas, en composant l'histoire, écrivant, et encourageant les études, il a bien mérité à la fois du bouddhisme, des lettres et des arts.

Shyautokou étudia même à fond la musique, fit faire 2 flûtes traversières, et, d'autre part, un naturalisé de Roudara, Ninashi, ayant introduit l'art de la danse kouré, le prince, avec l'assentiment de l'Empereur, ordonna à tous les chefs de famille d'offrir leurs fils, et frères cadets, à condition qu'ils fussent valides et bien conformés, pour qu'on leur apprît le tambour de kouré. D'un autre côté, il donna l'ordre dans tout l'empire de jouer du tsoudzoumi (sorte de tambour) et

de pratiquer la danse. Il n'est rien dans la civilisation de ce temps qui n'ait été transformé par le Taïshi. Ainsi, lorsque le bouddhisme n'était pas encore répandu dans tout l'empire, et que les sentiments inclinaient à la légèreté, tous s'inclinèrent devant la vertu du Taïshi, la brutalité se transforma en charité ; d'un autre côté, on voit à cette époque des favoris arrogants et des traîtres, mais si le cœur du peuple ne s'est jamais détaché de la maison impériale, on peut dire que ce fut grâce à la force qu'elle tira de la vénération inspirée par les vertus de Shyautokou. On voit par là quelle noble influence le prince exerça jusque sur les mœurs publiques.

Or donc, comme résultat de la propagation du bouddhisme, beaucoup d'hommes des hautes classes et du peuple se firent bonzes, on construisit partout des temples et des pagodes, on fit nombre d'images et de statues de Bouddha. Depuis l'introduction de la nouvelle religion jusqu'au moment où nous sommes arrivés, c'est-à-dire pendant la fin du VIe siècle, on avait élevé 46 temples, à commencer par le Haukoji et le Hauryouji, et il y avait alors 816 bonzes et 569 nonnes. Cela suffit à montrer l'influence énorme exercée par le bouddhisme.

CHAPITRE II

Évolution et caractère des Beaux-Arts à cette époque.

Pour notre peuple japonais à l'esprit assimilateur et doué de l'instinct des Beaux-Arts, la première connaissance de l'art du Continent, si élégant et délicat, fut le point de départ de ce grand développement ultérieur des arts japonais, et cet éveil est dû à l'arrivée du bouddhisme ; aussi prenons-nous comme origine cette époque, c'est-à-dire le règne de l'impératrice Souïko. Il est à croire que devant les images du Bouddha, de forme parfaite et comme vivantes, devant des peintures, des broderies qui faisaient pâlir les plus belles fleurs, devant les bannières, et les dais, étincelants d'or et de pierreries, revêtus d'une décoration dont le travail était du fini le plus précieux, les yeux des gens simples et primitifs de ces temps ont dû être absolument éblouis. Stupéfiés par la beauté du travail, ils devaient sans doute supposer que toutes ces merveilles étaient l'œuvre des dieux et des esprits.

Cependant l'idée de les imiter naquit aussitôt, et dès ce moment même l'évolution des arts commença. Toutefois, les artistes japonais ne sont pas encore en état de lutter d'habileté avec ceux du Continent, de sorte que pour les images, dans les temples, l'architecture, la sculpture, la fonte, en un mot tous les arts délicats doivent emprunter la main des Coréens ou des Chinois naturalisés. Il est donc arrivé que les œuvres de cette époque, qu'elles soient dues à des étrangers ou à des nationaux, sont absolument du même style, et qu'il est impossible de les attribuer aux uns ou aux autres.

Maintenant, si nous considérons leur caractère d'ensemble, la sculpture et la peinture sont en général idéalistes et non réalistes. En étudiant le costume de la statue de Kwannon du Youmé dono (salle des rêves) du Hauryouji, ainsi que celui du saint patron du kôndau du même temple, la régularité des plis et la déviation symétrique du bord de la robe, son allongement et sa chute sur toute la surface du socle, sont des traits qui, dans les statues, accusent une intention décorative. Les peintures subsistant de cette époque sont extrêmement rares. Celles du tabernacle en tamamoushi du Hauryouji, et l'image du Bouddha, gravée sur une plaque de bronze, que l'on conserve dans le même temple, montrent qu'on n'observait pas la perspective linéaire ; généralement le sujet principal seul est représenté de grande taille, et les autres personnages ou

objets sont indiqués sommairement en petit. Et puis, la proportion allongée des bouddhas et des personnages semble un souvenir de la nature des habitants du Nord de la Chine. En résumé, les images bouddhiques importées à cette époque paraissent pour la plupart venir du Kora, du Koudara et du Méi oriental ou du T'si septentrional dans le Nord de la Chine. D'autre part, tous les objets décoratifs sont relativement élégants et soignés; leurs motifs nuagés, leurs plantes grimpantes, etc., sont d'un agencement des plus délicats: les repercés, les ciselures sont souvent d'une extrême finesse. Les tissus et broderies montrent aussi des motifs d'une grande habileté.

CHAPITRE III

Peinture.

La peinture de style chinois transmise par la Corée au Japon, arrivée à l'époque de Souïko, étend son domaine dans le monde en même temps que le bouddhisme. Elle se propose déjà de faire plus que de la simple décoration d'images bouddhiques, par exemple. Lorsque auparavant Youryakou Tènnau avait fait venir des artisans du Koudara, un certain Ishiraka avait amené une compagnie de peintres en même temps que des potiers, des selliers et des tisseurs de brocart.

Plus tard, sous le règne de Soushyoun Tènnau, le Koudara envoya de nouveau des bonzes, offrit des reliques du Bouddha et en même temps un peintre nommé Hakouka, des constructeurs de temples, des tourneurs et des tuiliers. Il est à croire que tous ces peintres ornaient de couleurs des ustensiles ou des bâtiments, et qu'en somme c'étaient des décorateurs.

Plus tard, la 12e année de Souïko, on installa les peintres de kiboumi (ce devaient être des enlumineurs de soutras) et les peintres du Yamashiro, de Souhada, du Kautchi, de Narahara (probablement des noms de lieux), on leur remit la taxe et on rendit leurs professions héréditaires. Tous ces peintres étaient décorateurs, lit-on dans les anciens livres; cependant à considérer les monuments qui nous restent aujourd'hui, et en tirant d'autre part des inductions de ce qu'en ce temps la fabrication des bouddhas florissait, il est clair qu'à cette époque, tout en ne cessant de pratiquer la décoration, ils sont allés plus loin et ont peint des images bouddhiques ou fait des esquisses pour des sculptures, des broderies, etc. D'autre part, la 18e année de Souïko, le bonze Dontchyo vint de Koma: très habile peintre et coloriste, on dit qu'il fabriquait aussi des couleurs.

A quel style appartenaient les œuvres des peintres de ce temps et les recueils de dessins qu'ils apportaient de Corée?

On voit dans l'histoire que la civilisation coréenne, de plus en plus développée, avait fait des progrès en architecture, en peinture, etc. Dans le même monastère du Kwanryouji, un certain Sokkyo avait peint sur le mur un vieux pin: la légende dit qu'il était si vrai que tous les oiseaux venaient s'y percher. Cela se passait sous le roi Tjinnheung, c'est-à-dire 30 ou 40 ans à peine avant l'avènement de Souïko. Alors les principes de la peinture de cette époque devaient aussi être empruntés à l'École chinoise, et naturellement cet art devait être un peu influencé par le style particulier de la Corée; de plus, on peut croire qu'il ne pouvait éviter un certain caractère d'étrangeté et de rusticité.

Si l'on s'en rapporte à l'histoire, la peinture chinoise au temps des 6 dynasties était très avancée; les maîtres célèbres Louh Tanwei, Tchang Tsengyao, Tsao Tchoungtah se succédèrent alors; tous faisaient des effigies des Bouddhas et des sages, œuvres pleines de vie et de mouvement. D'autre part, au temps des Ts'i, le critique Sièh Ho apparut, c'est lui qui formula les 6 lois des arts du dessin :

1° C'est l'âme du peintre qui donne la vie à l'œuvre ; 2° c'est par la touche que l'idée paraît ; 3° il faut dessiner chaque chose dans le caractère de sa forme ; 4° les couleurs de toutes choses doivent s'harmoniser ; 5° la composition doit être ordonnée dans la pensée ; 6° c'est en copiant les œuvres célèbres des anciens qu'on se pénètre de leur esprit.

Bien que, même en Chine, il ne subsiste plus aujourd'hui une seule œuvre de ce temps, on peut se rendre compte des progrès de l'art soit dans la pratique, soit dans la théorie, d'après les livres d'histoire. Cependant il est permis de croire que les œuvres coréennes qui les imitaient n'égalaient pas celles de la Chine même, et, par suite, on peut conclure que le style qui a été transporté de ce royaume dans notre pays n'était pas lui-même complètement développé. Nous possédons une œuvre qui peut être dite la plus ancienne peinture, non seulement du Japon, mais de l'extrême Orient, c'est la décoration du tabernacle en tamamoushi, conservée dans le temple Hauryouji en Yamato ; nous allons en examiner la composition et l'exécution.

Pl. II — Tabernacle en Tamamoushi (Kondau du Hauryouji

Bien que nous devions revenir plus loin sur ce monument dans le chapitre de l'architecture et dans celui des arts décoratifs, nous le décrirons ici sommairement. C'est un tabernacle en forme de temple, destiné à renfermer une image du Bouddha et dressé sur un socle assez haut. Il y a des peintures sur les 4 faces du socle ainsi que sur les volets et la face postérieure du tabernacle proprement dit.

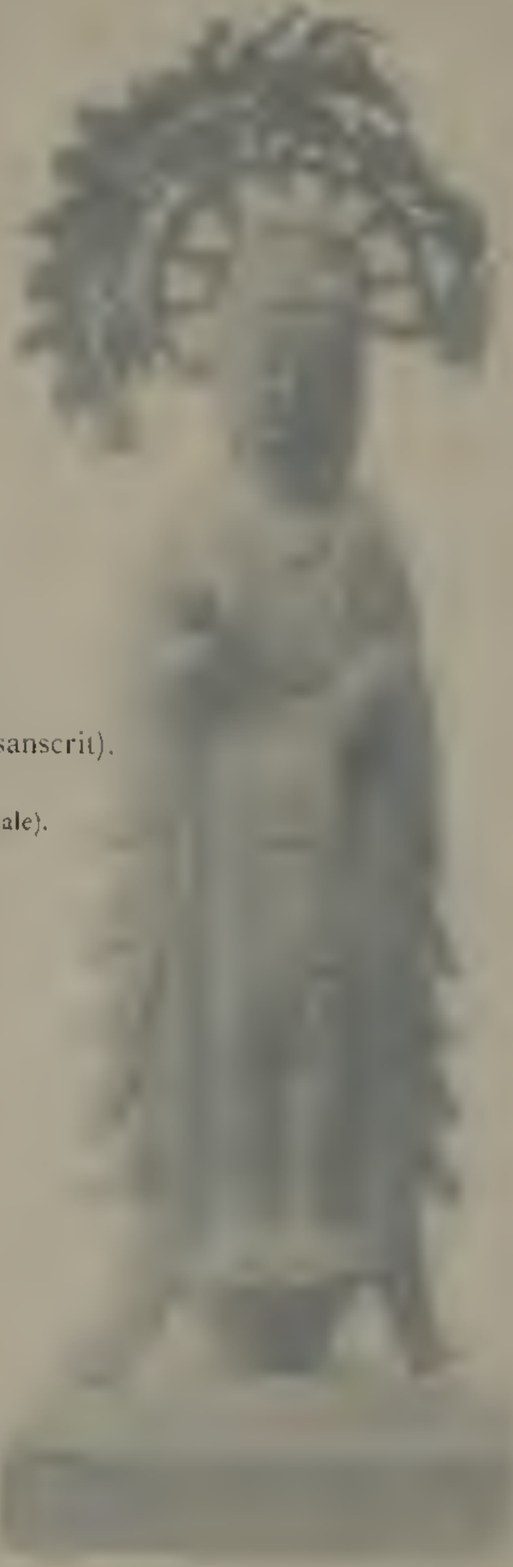


Fig. 21
Peinture du tabernacle en tamamoushi.

La première face du socle représente une adoration de reliques ; la face latérale droite illustre un passage du shyashinn bon dans le Konkwau myauwan kyau (fig. 21) et montre le saint donnant son corps charnel à dévorer à un tigre affamé ; la face de gauche présente, en style de 8 caractères, les 4 stances d'invocation (immanence de tous les êtres, loi d'extinction de l'existence, joie consécutive à l'extinction de la vie, joie dans l'anéantissement) ; la face postérieure représente le mont Mérou. Les peintures des volets du temple figurent la beauté sublime de différents Bosçatsons ; sur la face postérieure est représentée la pagode des nombreux trésors (tahaudau) — il est dit dans les livres bouddhiques que dans le monde de la paix précieuse de l'Est, une pagode aux nombreux trésors, haute de 20 000 lieues, apparaît toujours à tout endroit où la fleur de la Loi est expliquée. Chaque face est peinte au vernis ; la gamme comprend 3 couleurs : noir, jaune, rouge.

En étudiant ces peintures, on voit qu'elles sont absolument idéalistes : les roches des falaises présentent à leur extrémité un allongement dans un sens unique et déterminé, les tiges et les feuilles des plantes sont, elles aussi, alignées et uniformisées ; les extrémités des vêtements des bouddhas et des personnages sont contournées de façon à présenter un caractère décoratif. Il semble que de telles peintures ont été exécutées avec l'intention d'éveiller chez les spectateurs des idées extraordinaires et de faire travailler l'imagination, et l'on croirait que l'artiste a trouvé ces conceptions dans sa foi





KWANZÉON (Avalokitésvara, sanscrit).

Bronze d'or du VI[e] siècle (Collection impériale).

1 2



personnelle. Qu'elles soient étranges, cela n'a rien d'étonnant, car c'est là une caractéristique naturelle de la peinture religieuse ; cependant, ici, pour exprimer une beauté abstraite, la peinture a naturellement tendu à se faire décorative. C'est là justement ce qu'on peut appeler une tendance caractéristique de l'art au Japon, aussi bien qu'en Chine, en Corée, et dans toute l'Asie orientale. C'est ainsi que nous voyons apparaître dans les peintures de ce tabernacle le germe de cette conception esthétique.

En tout cas, les Bouddhas et les personnages ont ici le visage allongé et les membres grêles. Ils sont dans le genre de ceux que nous montrent les sculptures de style coréen de ce temps ; d'un autre côté, la composition et le coloris sont en général simples et sobres. Est-ce là dans toute sa pureté le style du temps des 6 dynasties? il est évidemment difficile de le prouver.

On lit dans les vieilles annales du Hauryouji que ce tabernacle servait aux dévotions de Souïko Tènnau, et qu'il a été envoyé à ce temple lors de la démolition de celui de Tatchibana, et c'est tout ce qu'on en sait. Bien que l'origine de ce monument ne soit pas donnée plus en détail, comme le style en est tout à fait coréen, il faut croire que c'est l'œuvre de quelque Coréen naturalisé.

CHAPITRE IV

Sculpture.

L'art de la sculpture, tout entier venu au Japon avec le bouddhisme, commença à progresser à partir du règne de Souïko Tènnau. Avant cette époque, la 16ᵉ année de Kéitaï Tènnau (522), un homme des Léang méridionaux de Chine, chef d'une compagnie de fabricants de selles, Kouratsouribé no sougouri Shibatatto, était venu au Japon ; il se bâtit à Sakatawara, district de Takaitchi en Yamato, une chapelle toute simple où il installa un Bouddha qu'il adorait. Ce fut là, en fait, la première apparition au Japon du culte bouddhique.

Le fils de Shibatatto, Kouratsoukouribé no Toçouna, fit pour l'empereur Yoméi un Bouddha de 16 pieds. Le fils de Taçouna, Kouratsoukouri no Tori, sous le règne de Souïko, acquit une grande réputation comme ouvrier en Bouddhas. D'autre part, après que, dans la 13ᵉ année de Kiméi (552), le roi du Koudara eut offert des statues de Bouddha, des images de toute espèce arrivèrent peu à peu de Corée.

Maintenant, ce qui nous reste de cette époque, œuvres de Kouratsoukouri no Tori ou statues apportées de Corée, est d'une facture qui, en général, n'a pu éviter un caractère primitif. A l'examen, le coup de ciseau, les plis du vêtement, etc., paraissent peu profonds ; la réalité n'est pas complètement rendue. L'expression et la pose sont d'un rendu enfantin ; quand on considère cette exécution si primitive, il semble qu'au début on ne connaissait pas le rabot et qu'on se servait simplement d'un petit couteau à lame droite. D'autre part, la décoration se mêle beaucoup à l'idéal : la chevelure qui tombe sur les épaules s'enroule toujours aux extrémités comme une tige de warabi. Les extrémités du saint vêtement s'allongent également à gauche et à droite et se répandent en formant comme deux nageoires. D'autre part, enfin, pour l'ornementation du socle, le bas du vêtement, étendu intentionnellement, en couvre toute la surface.

Comme faiseurs de Bouddhas de ce temps, les plus célèbres sont d'abord Kouratsoukouri no Tori, déjà cité. Il demeurait à Kouratsoukouri, district de Shibonkawa, en Kawatchi ; sur l'ordre de l'impératrice Souïko, il fit beaucoup de statues et reçut d'elle un rang et un domaine. On nomme encore un certain Mita de Koudara, qui fit, dit-on, le saint patron du Séçonji à Yoshino en Yamato, sur l'ordre de Kiméi Tènnau, dans la 14ᵉ année du règne de cet empereur (553).

MONUMENTS

Pl. III, fig. 1 — Kwanzion (Palais impérial) — Bronze d'or ; haut., 1 pied 2 pouces.

Sur le bord du socle est une inscription disant que Kaçano Kohori kimi, Tako no omi, étant mort l'année kanoto-i du cycle (48e), le 7e mois, le 10e jour, ses deux fils ont fait cette statue et implorent pour lui une heureuse réexistence. Cette année correspond à la 4e du règne de Soushyoun Tènnau, c'est-à-dire à 591. C'est une des œuvres d'art authentiques les plus anciennes.

Le corps est très aplati, les bords du vêtement, les extrémités de la chevelure, etc., s'étendent symétriquement à gauche et à droite, tout à fait comme des nageoires de poisson. C'est là le procédé suivi par les peuples non encore civilisés pour faire des objets de métal paraissant de forme pleine : on courbait 2 feuilles et on les rivait bord à bord ; c'est ainsi qu'au début les statues de Bouddhas debout étaient faites avec 2 feuilles repoussées minces, une pour le devant, l'autre pour le dos, assemblées et rivées par les bords ; en procédant de cette façon primitive, il se produisait naturellement des deux côtés une forme ressemblant à des nageoires ou ailettes. Ces excroissances étaient arrangées en prolongement du vêtement ou en chevelure tombante et devenaient une sorte d'ornement.

La statue du Bouddha de la planche III, fig. 2, en bronze repoussé, provenant de l'ancien Hauryouji et actuellement au Palais impérial, est faite ainsi par ce procédé de la 1re période, avec 2 feuilles de métal repoussées séparément et réunies ; les extrémités du vêtement sont partout rivées. Cette ancienne forme a passé telle quelle aux statues de bois et aux fontes ; c'est ainsi que ce style étrange provient d'une survivance. De fait, un très grand nombre d'anciens Bouddhas conservés en Corée sont ainsi fabriqués ; on peut donc penser que ce pays est le lieu d'origine de cet arrangement.

Pl. IV. — Nyoirinn Kwanon (Hauryouji, Youmédono). — Bois, haut., 6 pieds 5 pouces.

Cette statue, œuvre de Shyautokou Taïshi, est nommée " statue de grandeur naturelle ", elle a toujours été considérée comme une image occulte et particulièrement vénérable. Elle est dans le genre de la statuette décrite précédemment. Tout le corps est aplati, à gauche et à droite sont des nageoires, le diadème en bronze repercé montre un motif de plantes grimpantes très soigné d'exécution.

Il y a encore un ou deux Bouddhas du même style parmi 48 statues de bronze d'or primitivement au Hauryouji, actuellement au Palais impérial. D'autre part, dans le trésor du Hauryouji, comme dans ceux d'autres temples ou dans des collections particulières, on en conserve un assez grand nombre.

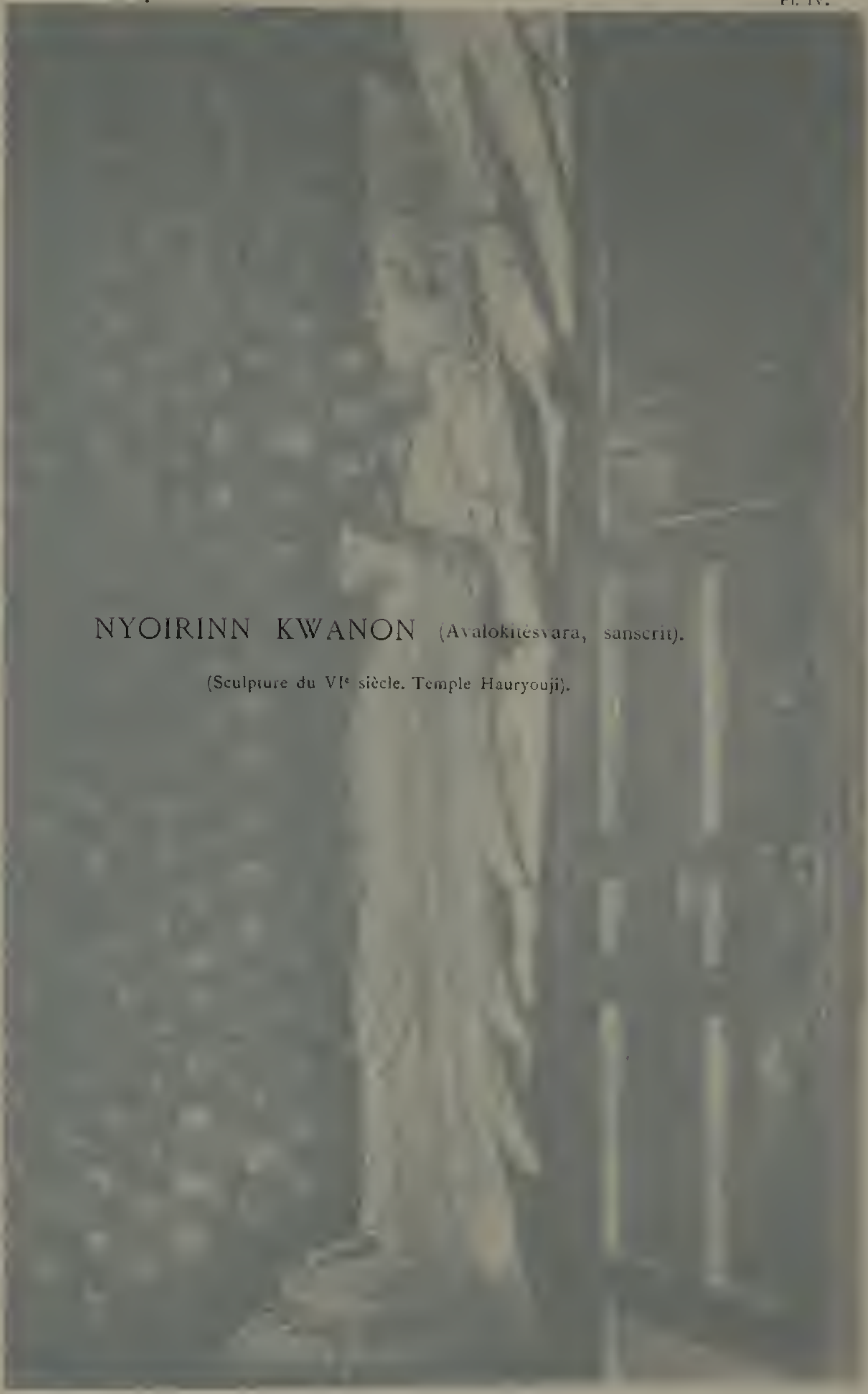
Pl. V. — Shyaka et ses 2 acolytes Yskouwau et Yakoujyau (Hauryouji, Kondau). — Fonte de bronze ; le saint patron Shyaka est doré. Haut., 4 pieds 5 pouces.

Une inscription gravée sur la gloire dit que la 31e année de Souïko Tènnau (623), Shyautokou, en accomplissement d'un vœu fait de son vivant, et afin d'implorer le bonheur dans une seconde existence, pour sa mère et sa femme, l'a fait exécuter par le maître Shibakoura tsoukouri obito Tori. Comparée aux autres, telles que la Kwânon du Youmédono, le Mirokou Boçatsou du Tchyougouji, etc., cette statue est plus trapue et paraît d'un style un peu différent.

Ne serait-ce pas là le style de la Chine centrale transmis par Kouratsoukou ri no Tori ?

Parmi les statues bouddhiques venues de Chine sous l'empereur suivant, Tèntchi Tènnau, et postérieurement on en voit un grand nombre ainsi trapues et d'un visage enfantin.

D'autre part, au kondau du Hauryouji, se trouve une statue de Yakoushi Boçatsou à peu près du même style (les acolytes Nikkwau et Ghèkkwau ne doivent pas être de la même main), en fonte de



NYOIRINN KWANON (Avalokitesvara, sanscrit).

(Sculpture du VIe siècle. Temple Hauryouji).



bronze ; le saint patron, doré, est de la même taille que le n° 36 ; tous deux, d'après la tradition, seraient de la main de Tori. On affirme aussi que ce Yakoushi Boçatsou est la toute première statue du kondau.

MIROKOU BOÇATSOU (Tchyougouuji, Hauryouji). — Bois, grandeur nature, assis une jambe pendante.

Bien que cette statue ait toujours été le Mirokou patron de la secte Hauçau, depuis l'antiquité on en fait aussi une image de Nyoïrinn Kwânon. La facture des mains, pieds, etc., est très soignée pour une œuvre exécutée sous Souïko. Doit être rattachée à l'école coréenne.

MIROKOU BOÇATSOU (Kwauryouji à Oudzoumaça, Yamashiro). — Bois, haut., 4 pieds 3 pouces. Même style que la précédente.

En dehors de cela, comme sculptures du temps de Souïko, il existe encore, appartenant à S. M. l'Empereur, une statue de bronze d'or provenant de l'ancien Hauryouji, datée de la 4e année de Souïko (606) ; en Yamato, au Haurinnji une statue de Kokouzau Boçatsou ; d'autre part, au Palais, provenant de l'ancien Hauryouji, on conserve des petites statues de bronze d'or appelées les 48 Bouddhas. Toutes ces œuvres sont célèbres.

CHAPITRE V

Architecture.

Le Bouddhisme vint au Japon la 13e année de Kimmèi Tènnau (552). Soga no Inamé, dans l'intention d'adorer le Bouddha, consacra sa maison de campagne sous le nom de Moukawaraji. Ce fut le premier temple bouddhique du Japon.

Il semble donc qu'il ne fit qu'installer simplement dans un bâtiment ordinaire une image bouddhique, et l'appeler temple, et que ce ne fut pas déjà un édifice de style coréen.

Soga no Oumako bâtit une pagode sur la colline de Ohono ; ce fut là le premier exemple d'architecture bouddhique au Japon. Après, Shyautokou bâtit de nombreux monastères tels que le Shitènnanji, etc., et régla la disposition du garân à 7 pavillons, " magnifique par ses colonnes rouges et ses toits bleus " ; cela donna une vive impulsion à notre monde architectural.

A cette époque, les garân (monastères) n'étaient que des temples d'études ; d'ordinaire ils s'élevaient face au Sud ; aux 4 côtés de l'enceinte il y avait 4 portes, est, ouest, sud, nord ; à l'intérieur 2 pagodes, est, et ouest, ou une seule. D'autre part, une galerie limitait un espace carré ; à la face antérieure était la porte médiane ; au centre de la face d'arrière il y avait le kondau, en arrière duquel étaient rangés le kaudau, le jikidau ; à droite et à gauche de ceux-ci se dressaient la tour du tambour et celle de la cloche, enfin au delà, sur les 3 faces, est, ouest, et nord, étaient les logements des moines. Le kondau, habituellement à étage, s'élève au-dessus d'un terrassement, le sol en est dallé de carreaux de terre cuite, les salles sont pour la plupart à quatre piliers. Les pagodes de ce temps sont généralement de 3 à 7 étages (y compris le rez-de-chaussée), rarement de 9 à 13. La porte médiane et la grande porte Sud sont la plupart du temps à étage ; il est de règle qu'à l'une ou l'autre on installe les rikishi (gardiens du temple). D'autre part, dans les garân il y a des bains ; parfois il y a 2 kondau, l'un à l'est, l'autre à l'ouest. En dehors de cela, il y a toutes sortes de dépendances, telles que magasins, etc. La figure 22 donne le plan théorique d'un garân idéal à 7 pavillons.

Quant à l'architecture des temples shinntau, nous n'avons sur elle que très peu de renseignements. Cependant on peut sans doute admettre que, encore à cette époque, ils continuaient le style de la période antérieure.

On ne sait pas non plus grand'chose sur l'architecture des palais. On trouve pourtant dans l'histoire de l'impératrice Kwaughyokou certains renseignements sur le Daïgokoudèn. D'autre part, l'expression " 12 portes " employée à propos du Palais fait penser qu'à cette époque l'architecture imitait celle des T'ang de Chine.

Cependant, l'impératrice Kwaughyokou fit bâtir un palais couvert en planches que l'impératrice

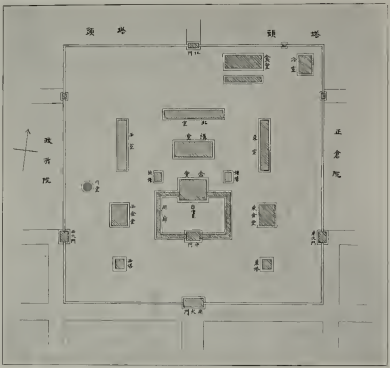


Fig. 22. — Un plan des sept grands temples de Bouddania

Saïméi voulut, sans y parvenir, compléter en couvrant le kyoudèn en tuiles; cela suffit à montrer que les palais du temps étaient couverts en chaume et que les deux impératrices essayèrent d'en améliorer la construction. En tout cas, qu'à cette époque on appliquât les règles du daïri, ou qu'on ait mené à perfection la construction du daïgokoudèn, etc., cela est assez difficile à croire pour diverses raisons.

En résumé, cette époque est la période florissante pour la construction des temples bouddhiques, et comme les modèles en étaient, semble-t-il, dessinés par des architectes du Koudara, leur style doit sans doute être appelé style de Koudara.



SHYAKA ET SES DEUX ACOLYTES

(Sculpture du VIIe siècle, temple Hauryouji).



MONUMENTS

De cette époque datent le garân du Hauryouji en Yamato ainsi que les pagodes du Haurinnji, du Haukiji, etc. Le Hauryouji est un gâran à 7 pavillons complet. 3 de ces bâtiments, le kondau, la pagode, et la porte médiane ont conservé sans changement jusqu'à ce jour le style du temps de Souïko.

Maintenant, pour en résumer les caractéristiques, les colonnes ont un galbe qui ressemble à celui des colonnes grecques ; on préfère à l'assemblage ordinaire les consolettes et petits dés à profil en forme de nuage. A la balustrade, les petits bois sont assemblés en svastika incomplète : la balustrade, étant simplement décorative, ne comporte pas de plancher intérieur. Les toits sont d'un seul jet de chevrons. Leur grandeur et l'harmonie de leurs proportions donnent à tout l'ensemble un aspect majestueux, un caractère admirable et sublime. La planche VI donne une vue perspective de ce kondau.

La planche II représente la châsse en tamamoushi qui se trouve dans le kondau. Cet objet, appartenant réellement au temps de l'impératrice Souïko tant par le style que par les détails de l'exécution, est en harmonie parfaite avec le caractère du kondau et des bâtiments analogues. On peut voir dans ce fait une preuve concluante que le kondau et les bâtiments analogues montrent dans leur ensemble le style du temps de Souïko. Cette châsse présente des garnitures en métal d'un goût charmant. Les motifs décoratifs de ces ferrures rappellent un peu l'art byzantin ou arabe. D'autre part, parmi les motifs peints à la litharge, certains évoquent le souvenir des plus pures acanthes de style grec. Le public verra peut-être là une rencontre fortuite des arts d'Orient. Cependant, cette ressemblance pourrait amener à croire qu'il n'est pas impossible que les arts d'Orient et d'Occident se soient rencontrés quelquefois. On voit encore dans le kondau des peintures murales, des statues, des dais, tous présentant des motifs qui rappellent certaines tendances de l'art indien ou grec.

Dans les deux temples du Hauryouji et du Tan kiji, les pagodes à étages sont absolument du même style et de la même exécution que le garân du Hauryouji.

Le garân du temple des Shitennau, en Settsou, nous a bien conservé, par la disposition de son plan, les caractéristiques de cette époque. Sur chacune des faces, une grande porte s'ouvre sous un vaste portique carré. Dans la face principale, une porte intérieure donne accès dans l'enceinte où se trouvent une pagode à cinq étages, puis un kondau, et ensuite, par ordre de succession, une salle de prédication, un oratoire, un réfectoire. A droite et à gauche de la salle de prédication, le beffroi et la tour du tambour se répondent symétriquement. Mais, à l'élévation, on observe quelques différences. Ainsi, le kondau a un toit en pente débordante ; le kondau et la pagode, au lieu de ksuminono, ont des consoles sculptées. Au contraire, certains détails ont conservé les caractères de l'ancien style du temps de Souïko.

Industries artistiques. — Jusqu'au règne de Souïko, la décoration, ainsi que les arts du métal, de la céramique, etc., avaient bien pris quelque développement ; mais, lorsque le Bouddhisme arriva de Corée, toutes sortes de procédés furent transmis. On sentit la nécessité d'un art majestueux. A partir du règne de cette impératrice, les progrès redoublèrent. Comme œuvres des industries d'art de ce temps, nous possédons encore le Tengaï (dais) du kondau du Hauryouji, le reliquaire en tamamoushi, la bannière en bronze d'or, etc. En étudiant ces monuments, nous voyons que leurs formes toujours compliquées attestent une recherche ingénieuse. On peut supposer qu'antérieurement à Souïko, les objets décoratifs de grandes dimensions devaient être rares. Les arêtes rectilignes dominent : on n'est pas encore parvenu à manier la beauté des courbes. Quant au

coloris, il n'atteint pas encore la variété. On se borne à des tons primitifs, et l'harmonie des nuances multiples n'apparaît pas encore. Cependant les motifs décoratifs sont conçus selon une ordonnance déjà développée. Les entrelacements de lignes se détachent harmonieusement sur une surface déterminée ; et les proportions, établies avec justesse, ne laissent aucune impression d'incohérence ni de désordre. Quant aux procédés, les artisans du bois ne connaissent pas le rabot ; c'est avec des outils en fer de lance qu'ils travaillaient le bois, en sorte qu'ils ne pouvaient obtenir des surfaces parfaitement polies. Pour les broderies, le fil étant irrégulier, on n'arrive pas à une grande délicatesse. La céramique ne se servait pas encore de l'émail ; on ne produisait pas de formes originales. En somme, la fabrication ne semble pas différer de celle de la période différente. En revanche, la fonte et la forge se développent d'une façon remarquable ; et les ciseleurs, les repousseurs, les nielleurs, tous également maîtres en leur art, arrivent à une belle exécution.

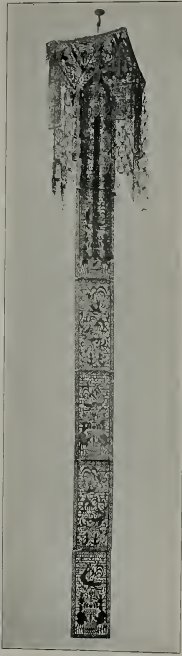


Fig. 23. — Étendard en bronze doré.

Métaux. — Dans la période précédente, on avait produit en abondance les sabres, les armures, les caparaçons et d'autres objets d'équipement de guerre. Aussi les artisans du métal sont-ils en possession d'une exécution décorative plus belle et plus développée que celle de beaucoup d'autres arts. Aussi, dès le début de l'époque qui suit la fonte des statues bouddhiques, ils fabriquent des ornements de toutes sortes avec une habileté qui va s'accroissant de plus en plus.

Objets d'art. — Grande bannière, dais en bronze doré (fig. 23). — Palais impérial. Autrefois à Hauryouji. — Cette bannière, qui était destinée à être accrochée au plafond du temple, longue de 6m,96, (en bronze doré, est formée de six plaques réunies à charnières. Elle est maintenue par un dais aux bords duquel pendent de petites draperies et pendeloques. La décoration de la bannière figure des plantes, des fleurs, des nuages et des emblèmes. En outre de cette bannière, certains objets du kondau du Hauryouji, comme le tabernacle en tamamoushi, portent des garnitures métalliques ajourées et en partie ciselées. Les entrelacs de Tsouroukousa, dans leur diversité et leur complication, gardent une certaine unité. Leur arrangement est harmonieux et d'une proportion heureuse. Certaines auréoles de Bouddhas en bronze d'or présentent une décoration dans le même genre, soit repoussée, soit venue à la fonte, soit ciselée.

Tissus. — Le Japon, dès qu'il fut civilisé, fabriqua la soie et le chanvre. Il obtint des tissus en fils de soie de divers tons dont le tissage produit naturellement un motif décoratif, et des tissus de chanvre également à trame de couleurs diverses. Sous le règne de Yonryakou Ier (XXI, 457-79 de l'ère



KONDAU (pagode dorée de Hauryouji, à Yamato).

(Architecture du VIIe siècle).



chrétienne), un tisseur de brocarts, Djyauan na, fut appelé du Koudara et inaugura la fabrication du brocart à Momohara en Kauvatchi. Plus tard, on demanda des tisseurs à la province de Wou Yo, en Chine. On leur fit tisser de l'aya à Hinokoumano, en Yamato. Dès lors, la fabrication des tissus brochés se développa progressivement. Parmi les vieilles étoffes conservées à Hauryonji, on peut reconnaître des tissus brochés de cette époque.

Quant à la broderie, on ne sait pas exactement à quelle époque elle s'est manifestée. Souïko, en la 13e année de son règne, fit exécuter une broderie de 4m,85 représentant une scène bouddhique. Dès lors, on broda beaucoup de sujets bouddhiques, et l'on peut croire que c'est à partir de ce moment que se développa l'art du brodeur.

MONUMENTS

Ce rideau, qui représente le Paradis, a été exécuté en la 30e année du règne de Souïko (622), à la mort du prince Shyau Tokou, sur la prière de sa femme Tatchibana no Iratsoumé, qui désirait avoir une image du Paradis où était allé son époux. Le dessin en fut commandé à des artistes, et, selon l'inscription qu'elle porte, la broderie fut exécutée par le travail collectif de toutes les femmes du palais. Ce rideau brodé était primitivement double. Chaque partie mesurait 16 pieds. Le fond est formé de deux tissus : gaze pourpre et *aya* jaune. La broderie, en fils blancs, rouges, bleus, jaunes, vert, orange et pourpre, dessine des Bouddhas, des personnages célestes, des palais, des fleurs, des oiseaux, etc. D'autre part, on y voyait cent hexagones, brodés chacun de caractères (en tout 400 caractères) formant l'inscription qui relate l'historique de son exécution. Ce rideau s'est détérioré peu à peu. Il n'en reste aujourd'hui que quelques fragments, qui permettent de voir des Bouddhas, des personnages, des palais, des hexagones. Le tout offre une surface d'environ 2 pieds 8 en carré. Cependant, d'autres fragments de cette broderie ont été conservés en divers endroits. D'autre part, comme il en existe aussi d'anciennes copies, on peut se faire une idée de son état primitif. La composition relevait d'un art idéaliste et comprenait une certaine quantité d'arrangements décoratifs ingénieusement inventés. Ainsi le siège du Bouddha était fait de fleurs librement interprétées, et les bords de ce siège se contournaient en formes bizarres. L'étrangeté n'était pas un des moindres caractères de l'œuvre. Indépendamment de ce rideau, on sait qu'il exista d'autres broderies au temps de Souïko. L'impératrice Hashi hito, mère de Shyau Tokou Taïshi, et la princesse Kashiu Adé Oho Iratsoumé, sa femme, brodèrent ensemble une bannière bouddhique qu'elles donnèrent au Hauriouji. Ce qui en reste se trouve au palais impérial. Le style de cette broderie est simple, et l'exécution en est extrêmement délicate.

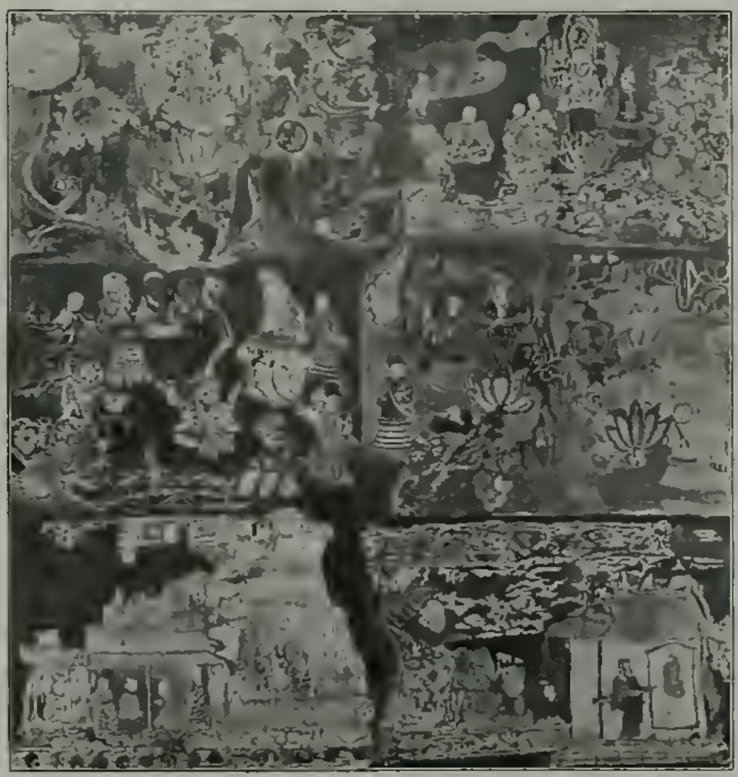


Fig. 24. — Rideau brodé (Mandara du Ten you kokou, Hauryouji).

LIVRE III

Époque de Ten tchi Ier. — XXXVIII (668-71).

CHAPITRE PREMIER

État social de ce temps au point de vue des Beaux-Arts.

Les Beaux-Arts, dont le développement avait commencé sous l'impératrice Souïko, firent de grands progrès au temps de Ten tchi Ier. Il faut attribuer cette évolution aux méthodes de gouvernement et aux influences extérieures.

En effet, vers les dernières années de la période précédente, le gouvernement de clan avait mis le comble à ses défauts. Le Daï jinn Soga exerçait avec une insupportable arrogance le pouvoir transmis depuis des siècles dans sa famille. Dans le pays des Kouni tsouko, agatanoushi, etc., les chefs turbulents, se retranchant dans leurs domaines, ne travaillaient qu'à leur fortune personnelle, en sorte que cette période est à peu près comparable à celle des royaumes combattants en Chine.

Cependant le prince du sang Naka no Ohné (plus tard Ten tchi Ier), d'accord avec le naka Tomi Kamatari et quelques autres, haïssait la tyrannie de Soga, et ne demandait qu'à réformer l'administration oligarchique et faire table rase des effets pernicieux qui en résultaient. Ils prirent soudain les armes et firent expier ses crimes au Daï jinn Soga no Nousea.

Une fois le gouvernement débarrassé de ce personnage, il s'agissait de faire de nouvelles lois pour remplacer celles qui étaient précédemment en vigueur. En outre, depuis l'avènement du bouddhisme, soit parce que nous sûmes les attirer, soit par suite de troubles incessants qui désolaient la péninsule coréenne, les bonzes arrivaient dans notre pays en rangs pressés, apportant avec eux les sciences, les arts, les industries, les métiers. Ce fut quelque chose d'analogue à l'exode, vers l'Occident d'Europe, des savants byzantins, fuyant, avec leurs manuscrits anciens, les convulsions du Bas-Empire.

Puis, sous le règne de Souïko Ier, des ambassadeurs, des étudiants, des bonzes savants avaient été envoyés en mission en Corée; et, dès lors, la civilisation développée sur le sol chinois se précipitait comme un torrent sur notre pays. Ainsi, les connaissances humaines progressaient; la littérature, les arts se développaient. Les caractères, jusque-là simples et frustes, subissaient de notables modifications.

Ce fut sans doute en cet état de choses que le prince impérial Makano Ohyé, Kamatari et

quelques autres personnages présentèrent à l'empereur Kau Tokou (XXVI, 645-54) un mémoire exposant les desiderata des hommes éminents du temps. Le prince impérial, Kamatari, se proposait de longue date de copier le système chinois de concentration de l'autorité. Pour la première fois, on institua une dénomination des années; on abolit les fonctions de Daï jinn et d'Ohmouraji, qu'on remplaça par celles de Sa Daï jinn, ou Daï jinn, et de Naïkwan. On régla les préséances de rang; on établit les huit ministères et les cent fonctions; on fit le recensement; on promulgua une loi agraire; on répartit les impôts; on modifia l'organisation militaire; on fonda un système de promotion sur le mérite. Enfin, on abolit ainsi les lois et les coutumes antérieures; et le pays prit ainsi un aspect nouveau.

A partir de cette époque fut aboli le système de l'hérédité des métiers. Les fonctions furent attribuées à ceux qui montrèrent le plus de capacités. C'est ainsi que les meilleurs chanteurs de profession, hommes ou femmes, furent pensionnés. On rechercha des hommes de talent et on les encouragea. On donna des vêtements honorifiques à des poètes, ou un titre de noblesse à des artistes. Toutes ces mesures, perpétuées de génération en génération, contribuèrent puissamment à l'épanouissement des talents.

Aussi, bientôt, les beaux-arts et les industriels, placés dans les conditions les plus favorables, se montrèrent fièrement dans tout leur éclat printanier. On voulut renouveler les institutions sur le modèle de celles de la Chine. Il était de toute nécessité de posséder un corps de lois écrites. Aussi Tèn tchi Ier, à son avènement (371), donna à Komatri et à d'autres l'ordre d'élaborer pour la première fois un code. Ce code, refondu sous le règne de Temmou Ier (XL, 673-686) et de l'impératrice Djtan Ier (XLI, 690-702), fut envoyé à toutes les administrations.

Plus tard Mommou Ier (XL, 673-707) procède à une seconde revision des lois. Bientôt le corps de législation et l'organisation administrative étant solidement établis, le développement des lettres et des armes étant poursuivi énergiquement, l'influence impériale s'étendit sur toutes les populations. Vers la fin du règne de Shomou Ier (XXV, 720-756), une paix profonde domina les peuples tranquilles et heureux.

Au point de vue des arts, il faut remarquer, dans l'œuvre de réglementation achevée par Mommou Ier, la part faite à la peinture. Une administration de la peinture fut instituée, à la tête de laquelle furent placés des maîtres en cet art. C'est, dans l'histoire de la peinture, un fait important qui sera étudié plus loin.

Lors de la réforme de Taïkwa, sous l'empereur Kau Tokou (XXXVI), se manifestèrent des hommes remarquables, tels que le prince du sang Nakano Ohé, le nakatomi Kamatari, le bonze Bin, Taka Nonkou, Kouro Maro, etc.

Bin et Kouromaro étaient allés en Chine faire des études sous les Souï et les T'ang. Le prince et Kamatari avaient eu pour maître Minaboutau Shyau, qui avait été en même temps leur compagnon de voyage et d'études.

La réforme de Taïkwa subit entièrement l'influence de l'esprit des T'ang. La morale de leurs philosophes et leur civilisation avaient imprégné les précurseurs japonais et particulièrement nos législateurs. Tous ces hommes imbus de confucéisme, une fois installés au pouvoir, puisèrent dans cette doctrine leur idéal de culture et de gouvernement; et les sages empereurs des générations suivantes, adoptant également la doctrine confucénne, lui empruntèrent les principes sur lesquels ils établirent le corps complet de législation. Par une conséquence naturelle, les relations avec la Chine ne firent que devenir de plus en plus actives.

C'est ainsi que Kau Tokou Ier (XXXVI) nomma ambassadeur en Chine Kishino nagani, qu'il fit accompagner de cent vingt et une personnes, parmi lesquelles se trouvaient l'étudiant Hino Obito, l'étudiant bonze Dansho, etc. D'autre part, une ambassade particulière comprenant cent vingt et une personnes et ayant à sa tête Takata no Nemaro fut envoyée aux T'ang.

Les deux navires portant ces ambassadeurs partirent ensemble. Celui qui portait Nemaro et sa suite fit naufrage et ne parvint pas à destination. L'année suivante furent envoyés encore des ambassadeurs : Tuka monkou Kouromaro et Kawabé Omimaro. Ils s'embarquèrent sur deux bateaux, et après une longue traversée prirent le chemin du Shiraghi, et enfin arrivèrent à la capitale des T'ang : Tchang ngan (Tchyan an).

On était alors dans la 5ᵉ année Nounghwéi de Kaotsoung (Kansu). La civilisation des T'ang n'avait pas encore atteint son apogée. Leur capitale, Tchang ngan, étant placée à la limite de la Chine du Nord et de la Chine du Sud, c'était là que se rassemblait l'élite des deux races pour s'y disputer la palme de la haute culture intellectuelle. Kaotsoung, son fils Shemin, et les sages Toujouhwéi, Weitcheng, Tang Hinen ling, etc., brillaient au premier rang. La fortune souriait à cet empire, et la splendide civilisation des T'ang commençait à rayonner de tout son éclat.

Les voyageurs qui passaient par ce pays, lettrés, ou savants, ou étudiants, s'émerveillaient de cette gloire, et, à leur retour au Japon, ils rapportaient un bagage de connaissances nouvelles, et des livres, des œuvres d'art ou des instruments précieux. Il est évident que ces importations contribuèrent beaucoup au développement de notre civilisation.

Plus tard, la 3ᵉ année de Tèn tchi Iᵉʳ (XXXVIII, 664 ap. J.-C.), le Japon était lié avec les T'ang par une amitié naissante. Un ambassadeur des T'ang vint à la cour et présenta ses lettres de créance. Il apportait des produits de son pays. Des relations directes s'établirent alors entre la Chine et le Japon. Des objets d'art et de l'industrie chinoise furent importés en grand nombre.

A cette époque, le Bouddhisme florissait en T'ang, qui était avec l'Inde en relations suivies. De nombreux voyageurs rapportaient de l'Inde des livres et des images bouddhiques. Mais l'Inde, à la suite de la campagne d'Alexandre, avait été pénétrée par l'influence grecque, que ses arts subissaient déjà. Les Chinois rapportèrent des spécimens de cet art hindou mélangé d'hellénisme. C'est pourquoi l'art des T'ang a une teinte grecque. Et il semble que ce qui vint des T'ang au Japon à cette époque, et notamment les images bouddhiques et les instruments du culte, comprenait un grand nombre d'objets de style indo-grec transformés par le sentiment chinois.

On voit donc que nos relations directes avec les T'ang ont amené dans notre développement artistique des éléments complexes. Quoi qu'il en soit, ce fut plus tard, sous l'empereur Shômou (XLV, 724-748) que se fit sentir le plus fortement l'influence des T'ang. A l'époque que nous étudions, c'était surtout celle des Souï qui agissait sur le Japon.

Il y avait à cela deux causes : 1° Les *Li*, devenus les *T'ang*, venaient de succéder aux six dynasties. Le nouvel empire n'avait pas encore un long passé ; aussi l'éclat de sa civilisation et de ses institutions était plutôt la dernière lueur jetée par les Tch'en et par les Souï. La culture qui fut la gloire des T'ang ne s'était pas encore manifestée dans sa plénitude ; 2° les Japonais qui avaient fait des études en Chine, et qui, depuis la réforme de Taïkwa dans le gouvernement, avaient transmis cette culture chinoise au gouvernement, à la littérature, aux arts, ceux à qui revient le mérite d'avoir établi ces relations directes ou indirectes, avaient tous terminé leurs études sous les Souï.

Après un premier apaisement des tempêtes qui avaient bouleversé le monde chinois, la division s'était mise entre les cours du Nord et du Sud. Ce déchirement dura deux cents ans. Il fut réservé à la dynastie des Souï d'unifier l'empire, et de permettre ainsi un développement remarquable de la civilisation. Wen-ti (Souï 589-605) et Yang-ti (Souï 605-617) se distinguèrent par leur ferveur bouddhique.

Wen-ti éleva cinq mille temples ou monastères ; il employa une foule d'érudits à traduire une quantité considérable de livres canoniques. Plus de six cents mille statues de Bouddha, en bronze d'or, furent exécutées, sans compter les réparations de vieilles images.

Yang-ti, en lui succédant sur le trône, eut aussi grand soin de faire restaurer les livres anciens

et les vieilles images. De nouvelles statues furent fondues et répandues à profusion. Il édifia des temples, commanda la construction de nombreux navires, envoya cent mille hommes de corvée creuser un canal, en sorte qu'on put communiquer directement par bateau de Tchang ngan à Nang Chéou. Dans sa capitale, il fit exécuter le parc occidental dans lequel le luxe atteignit un extraordinaire développement.

A peine une trentaine d'années s'était-elle écoulée que la dynastie fut renversée. Cependant sous cette dynastie, comme sous les six autres qui la suivirent, le Bouddhisme se montra florissant; et l'élan de la civilisation conserva sa force.

Nous verrons dans un chapitre suivant comment et à quel point la dynastie des Souï, ainsi que celle qui la précéda, ont influé sur notre art. D'autre part, sous l'impératrice Saï meï (XXXVII, 655-661), le Shiraghi, le Koudara, le Koma tombèrent aux mains des T'ang. Nous perdions complètement la suzeraineté des trois Khan, qui cependant nous redoutaient, se déclaraient nos serviteurs et ne cessèrent pendant plusieurs générations de nous payer un tribut.

La population qui survécut à la dislocation du Koudara se dispersa dans toutes les provinces. Elle répandit sa civilisation et ses arts; elle devint ainsi un instrument de développement pour les classes supérieures et contribua à nos progrès.

Tous les empereurs qui occupèrent le trône à partir de Tèn Tchi Ier (XXXVIII, 668-671) conservèrent la tradition de ses principes. Ils favorisèrent le Bouddhisme et encouragèrent la littérature. Parallèlement au confucéisme, le Bouddhisme fit épanouir une grande prospérité.

On cite, parmi les bonzes de cette époque, Daushô et Thizau. Daushô avait étudié le « Sam Tsang » des T'ang. Revenu du Japon, il parcourut toutes les provinces, dans un ardent désir d'être utile à l'humanité. Thizau, homme de Wou naturalisé, prêcha la secte Kou, et obtint des résultats remarquables. A cette époque appartient l'érection de plusieurs temples qu'on considère comme de beaux monuments. C'est durant cette époque également que l'empereur Kau Tokou (XXXVI, 645-654) fit fabriquer une image brodée de 16 pieds et 46 autres images; il commanda l'exécution de mille statues de Bouddha. La maison impériale protégeait et subventionnait les confréries bouddhistes. Elle offrait aux temples quantité d'objets précieux; elle ordonnait de disposer dans chaque maison une châsse, d'y placer un Bouddha, à qui l'on présenterait des hommages et des offrandes.

Par suite de l'établissement du Bouddhisme, les arts et les industries firent de rapides progrès, et atteignirent cette période d'efflorescence connue dans l'histoire de l'art sous le nom de « siècle de Shyaumou Tènnau » (XLV, 724-756).

Tèn tchi Ier, lorsqu'il était prince impérial, avait étudié, avec Noujiwara no Kamatari, la doctrine de Tcheou Kong et de Confucius sous Mihaboutchi Shyau. Lorsqu'il fut monté sur le trône, il fonda des écoles pour propager la doctrine qui lui était chère. D'autre part, Mommou Ier, imitant les institutions des T'ang, installa une université et des écoles régionales. Les études chinoises furent mises en grand honneur. Ainsi le Nippon Shyoki (annales historiques) parut en chinois, et même Koboun Ier (XXXIV, 673-667) écrivit d'excellents vers chinois.

D'ailleurs, Tèn tchi, Djïto, Ghennuyô, Ghèn Slayou, tous ces empereurs et impératrices se montrèrent bons poètes. Le génial poète Kakinomoto Hitomaro et d'autres parurent, qui devaient servir de modèles à la postérité. C'est à cette époque que la poésie japonaise prit son bel essor. La littérature aussi se développa; elle trouvait devant elle un champ riche et fécond.

En résumé, pendant cette période, toute la civilisation est imitée de celle de Souï et des T'ang. En politique, les princes s'efforcent d'appliquer les méthodes gouvernementales des Yao, Shoun, T'ang et Yü. Ils prennent pour modèle une bonne législation et d'habiles institutions. Ils sont aidés dans leurs efforts par des ministres intelligents. L'esprit des T'ang pénètre le peuple, dont il modifie les idées. Quand bien même cette influence des T'ang n'eut pas acquis cette force, l'établissement du

Bouddhisme, brisant des coutumes millénaires, rénovait l'esprit du peuple. L'élaboration de nouvelles règles de vie morale amena des modifications multiples et profondes, et contribua au développement des connaissances humaines. Les idées trouvèrent un essor plus puissant, les sentiments une énergie. Enfin, cette influence se fit sentir aussi sur les Beaux-Arts, dans lesquels elle détermina une évolution complète.

CHAPITRE II

Évolution et caractère des Beaux-Arts de cette époque.

Au début de cette période, les relations avec la Chine se nouent directement, sans l'aide de la Corée. Les bonzes et les envoyés introduisent une nouvelle série de peintures et d'objets d'art religieux.

Les Japonais qui, depuis la période précédente, s'étaient efforcés d'imiter les procédés continentaux, font déjà preuve d'une plus grande habileté technique. Ils arrivent à une exécution sûre d'elle-même et plusieurs objets datant de cette époque montrent que le progrès général est très sensible.

Les arts s'inspirent en grande partie des œuvres chinoises dans la période qui va des six dynasties jusqu'au début des T'ang. Mais on y distingue un sentiment national plus ou moins manifesté. Les peintures murales de Hauryouji, par exemple, procèdent sensiblement du style indien ou indo-grec. L'expression et le mouvement rappellent le caractère des œuvres de l'Inde centrale, postérieures au roi Asoka; cette influence est surtout perceptible si l'on compare ces peintures aux œuvres précédentes et suivantes. Les peintures, les dessins et les sculptures de cette époque inclinent fortement vers le réalisme.

La décoration montre les chevaux ailés et armés de griffes de l'antique Assyrie. On voit aussi des poteries analogues à celles de l'antiquité égyptienne, et des plantes décoratives en grand nombre, dont les formes offrent les combinaisons de l'acanthe.

On peut croire que ces influences pénétrèrent à la suite des mouvements de peuples. A l'époque de Ming ti, le Bouddhisme, venu des Indes, gagna les T'ang orientaux. Pan Tch'ao, envoyé en Sei Iki (Turkestan actuel) pour réduire les Hioung-nou (Huns), s'avança jusqu'à Rome. Tous ces mouvements ne furent pas sans influence sur la civilisation chinoise. Au temps des Tsin (265-420) les communications furent fréquentes avec l'Inde, le Turkestan et le Thibet. Des bonzes, à plusieurs reprises, parcoururent les Indes. Le bonze Ja Hien, entre autres, visita plus de 36 royaumes indiens; il alla même jusqu'à Ceylan. C'est ainsi que des objets d'art de ces pays parvinrent en Chine, et de là au Japon.

CHAPITRE III

Peinture.

Grâce aux progrès spontanés du Japon et aux éléments apportés de Chine, tous les arts s'engagèrent dans une voie largement ouverte. La peinture, notamment, fit de grands progrès. La composition, la conception picturale et le coloris acquirent beaucoup plus d'éclat que dans la période précédente.

Les peintures murales du kondau de Hauryouji, ces étonnantes merveilles qui ont conservé leur beauté à travers les siècles, appartiennent au même genre esthétique que les vieilles peintures, devenues récemment célèbres, qu'on a découvertes dans l'Inde, au district de Nizam, dans la salle centrale du palais creusé dans le roc de Adjiunta. Cette collection merveilleuse d'antiquités japonaises peut d'ailleurs témoigner de la valeur des arts de l'Extrême-Orient à cette époque.

En somme, antérieurement à l'impératrice Souï Ko, lorsqu'a surgi l'art japonais, quel était l'art de la peinture en Chine ? En interrogeant l'histoire de la Chine, on voit que les caractères à forme hiéroglyphique existaient déjà, et qu'une peinture originale s'était progressivement développée.

Ainsi, au temps des Tsin (205-420) s'étaient succédé de célèbres artistes comme Tchyau Bokou, Tchang Mèh, Eikyau, Weihsieh, Ko Kaï Shi, Kou K'aï Tche, Taï Kikou, Taï Kwëï. Des effigies du Bouddha, des Sages, des figures d'animaux, des dessins d'un sentiment poétique montraient l'esprit d'invention, l'entente du coloris, l'habileté de composition, la liberté de l'inspiration et la délicatesse de l'émotion.

Toute cette peinture primitive, se développant parallèlement avec l'*art de l'écriture*, montre une tendance à employer le pinceau à une expression idéographique. Quand parurent les célèbres artistes Wang Tche, Wang Hien Tche, etc., la peinture prit un caractère nouveau. Plutôt que de chercher à reproduire, à copier les objets et les paysages en leur donnant une ressemblance réaliste, elle se proposa d'évoquer par les lignes le caractère des objets. Elle poursuivit l'originalité dans le dessin, avant toutes choses. C'est là une particularité tout à fait différente de l'art occidental.

Par suite de la diffusion et de la prospérité du bouddhisme, un grand nombre de prêtres vinrent de l'Inde, du Si yü et des contrées environnantes. D'un autre côté, des bonzes que n'arrêtaient ni les déserts de sables, ni les immenses chaînes de montagnes, après avoir parcouru tous les royaumes de l'Inde en cherchant à s'instruire dans la théologie bouddhique, rapportèrent des peintures du style de l'Inde et du Si yu de cette époque. De là naquit un style absolument différent du style chinois autochtone.

Dans les peintures qui furent commandées au célèbre peintre Tchang Sèng Yu (Tchyau So yo) par Wu ti (Bou tei) des Liang (Ryau) (502-550) pour la décoration de temples bouddhiques, on peut remarquer un style presque purement indien, dans lequel même on retrouve une sourde influence de l'école occidentale.

Il est dit dans l'histoire des Liang que sur les panneaux de la porte du temple de Tchi jyau ji (Yih Tch'eng Sze), à Ken Kau (Kien K'ang), figure une peinture due au pinceau de Tchang Sèng Yu. On y voyait des formes de fleurs dans le style indien, où domine le vermillon et le vert céladon. Si l'on regarde cette peinture de loin, les yeux, dupés par la perspective, croient y découvrir des reliefs et des cavités. En l'examinant de près, on constate qu'il s'agit d'une simple peinture ordinaire. Aussi ce temple a-t-il gardé le nom de temple du relief. Tchang Sèng Yü semble avoir consacré tout son talent à décorer de fresques l'intérieur des temples.

L'histoire raconte que lorsque les Tchéou du Nord (557-589) renversèrent les Liang, leur armée traînait à sa suite de nombreux adversaires du Bouddhisme. Ceux-ci, devant les peintures de Tchang Sèng Yu, furent saisis d'une telle admiration qu'ils n'osèrent y toucher.

Il est probable que ces peintures de style indien qui parurent en Chine, bien qu'elles aient été réservées uniquement aux temples bouddhiques, n'ont pas suscité une admiration unanime sans influer fortement sur le style de la peinture.

La caractéristique de la peinture chinoise, c'est-à-dire l'habitude d'exprimer une pensée par les traits du dessin, et celle de la peinture influencée indirectement par l'Inde, c'est-à-dire la recherche de la ressemblance, voilà les deux éléments qui, transmis à notre pays, ont guidé les progrès de la peinture japonaise.

Le dessin en noir et blanc, déjà importé de Corée, devient le dessin en couleurs du temps de



PORTRAIT DU PRINCE IMPÉRIAL SHYAU TOKOU

(Peinture du VIIe siècle. Collection impériale).



Souïko ; puis la peinture, subissant la civilisation du temps de Tèn tchi Tènnau, produit de grandes œuvres telles que les peintures murales de Hauryouji.

La composition et l'exécution de ces peintures seront étudiées à fond dans la description des monuments.

Au temps du Tèn tchi Tènnau, on n'arrive pas seulement à produire des peintures de ce caractère. La parure, l'habitation, le mobilier ayant suivi le progrès général de la civilisation, on éprouve le besoin de la peinture décorative. C'est alors qu'on voit pour la première fois à la cour installer un service de la peinture, confié à quatre maîtres peintres, sous les ordres desquels travaillent soixante ouvriers ; tout ce personnel est occupé à la décoration des palais.

La peinture décorative poursuit alors une évolution particulière et indépendante. Et, comme on peut le constater sur les objets appartenant à l'Empereur, et réunis dans le Trésor du Shyo Sô in, elle atteint un certain degré de beauté dans les motifs et la décoration.

Parmi les maîtres de cette époque, la postérité a gardé les noms de Tatchibé no Komaro, de Yoma to no Atahé, de Otokashi, peintre de Yamamoto, de Oshi Katsou, peintre de Yamato, etc.

Tatchibé no Komaro était originaire de Koma. La quatrième année Hakoutchi de Kautokou Ier (658), il reçut de la cour l'ordre d'exécuter, avec Yama to no Atahé, plusieurs images de Bouddha et des Bosatsou.

Yama to no Atahé, dont on ignore les autres noms, peignit, avec Tatchibé no Komaro Founatobé-no-Ataï, un grand nombre de Bouddhas et de Bosatsous. Il ne reste absolument rien de lui ; mais certaines de ses œuvres ont subsisté longtemps, dit-on, dans le temple de Kavaradéra ji, en Yamato.

Oto Kashi, peintre de Yamoto, est un maître du temps de Tèn tchi Ier.

Oshi Katsou, peintre de Yamoto, vécut sous Ghen Shyau.

Le septième fils de Tèn tchi Ier, le prince du sang Shiki, s'étant épris de la peinture, en lit, dit-on, à Taunominé, en Yamoto et ailleurs.

Quoi qu'il en soit, on ne peut trouver trace des œuvres d'aucun d'eux.

MONUMENTS

Pl. VII. — Portrait du prince impérial Shyau tokou (palais de l'Empereur).

Ce dessin, qui mesure 0^{m},564, se trouvait autrefois au temple du Hauryouji. Il est célèbre. Exécuté en une seule couleur sur papier, il représente le prince Shyau Tokou ayant à sa droite le prince Négouri et à sa gauche le prince Yamashi to no Ohoé.

Ces portraits, d'après la tradition du temple, auraient été dessinés d'après nature par le prince impérial de Koudara, Aça, qui serait venu au Japon. Cette version est difficile à admettre.

La parure et le costume appartiennent à l'ancien cérémonial japonais ; ils remontent à la période qui va de Kau Tokou Ier à Oji to Ier.

Le Shyakou (en chinois : Hu) que le prince tient à la main, n'a commencé à être en usage qu'à la réforme de Kau Tokou Ier. Le rouge de la robe fut réglementaire pour la famille impériale sous Temmou Ier. Sous Mommou Ier il fut changé en violet foncé. Donc le costume ne peut appartenir qu'à cet intervalle.

En outre, le bonnet de soie décoré de laque a été porté de Temmou Ier à Mommou Ier (opinion du docteur Kourokawa). Ainsi, ce portrait n'a pas été peint d'après nature, ni même du vivant de Shyau Tokou. Il a dû être exécuté après la mort de ce prince, vers le règne de Temmou Ier.

Si l'on examine le procédé d'exécution, on voit que le portrait est tracé tout entier au trait d'encre. Les ombres sont représentées par ce qu'on appelle Kounadou, c'est-à-dire que le contour

est accompagné d'une bande de demi-teinte tracée avec un instrument du genre d'une brosse à peindre.

Pour le coloris sont employés le vermillon, le pourpre, le noir, l'ocre jaune, le bleu vert, ainsi que l'argent.

Le style est absolument coréen, inspiré du style chinois. On doit conclure que cette peinture doit appartenir à l'art qui suit les Tamamoushi Zoushi de l'époque de Souïko.

Pl. VIII. — Peinture a fresque de l'intérieur du kondau de Hauryouji.

Le kondau de Hauryouji est une construction de bois de neuf travées sur sept. Dans l'intérieur, sur les quatre parois, est représenté le paradis bouddhique, c'est-à-dire le paradis de Amida, le tranquille temple de Hau-Cyau boutsou (Ratnasambhava), le paradis du Yakoushi (Bhêchaddjyaguru), le royaume de Shyaka, les effigies des Bosatsou et celles des Rakan. On se fera une idée des dimensions en sachant que les figures des Rakan mesurent en moyenne $2^m,12$ de hauteur. A quelle époque attribuer ces peintures ? Les opinions sont partagées. D'après les archives du temple, on prétend que ces peintures sont l'œuvre de Kouratsou Kourinotori. Mais le caractère et le style n'appartiennent pas évidemment au temps de Souïko.

La 9e année de Tèn tchi Ier, un incendie éclata à Hôriuji. Le kondau fut réparé ou peut-être reconstruit pendant la période Wadô (708-715). On peut donc raisonnablement croire que cette peinture a été exécutée au cours de cette période.

Par bonheur, ce monument pictural put traverser douze siècles et nous rester aujourd'hui, sans avoir été usé ni gratté. Et de ce qui subsiste, on peut convenablement reconstituer la composition générale.

La paroi du mur a été enduite sur toute sa surface de cire blanche sur laquelle le dessin a été exécuté au trait; puis les couleurs ont été ajoutées : noir, vermillon, rose, ocre jaune, bleu de Prusse, vert céladon, bleu vert, etc. Des teintes de brun et de violet sont généralement usitées pour déterminer le ton foncé ou clair de chaque couleur. Les artistes se sont servis de la brosse et du pinceau fin.

De nombreux détails montrent une différence absolue entre cette peinture et le dessin ancien proprement japonais. Les contours sont indiqués par des traits nets et secs qui cloisonnent les différentes couleurs. Une autre caractéristique que ce procédé du contour cerné, c'est la manière d'épaissir et foncer les tons pour représenter les ombres.

Dans les images antiques trouvées dans les sépultures égyptiennes, de même que dans les peintures de Ajanta, les ombres ne sont pas faites avec précision. Il semble, à bien réfléchir, que le procédé du contour cerné vienne de l'Inde à travers la Chine et que la dureté primitive en ait été plus ou moins adoucie entre les mains japonaises.

L'expression du Bouddha et des Bosatsou est tout à fait indienne et rappelle celle des portraits d'Ajanta qui appartiennent au moyen âge, c'est-à-dire du cinquième au sixième siècle. Le mouvement est en général vigoureux. Les mains et les doigts, notamment, sont traités avec une grande préoccupation de réalisme. Les attitudes sont d'une grande variété.

Quant aux costumes, les dieux, occupant le centre des compositions, sont tous couverts de vêtements formant des plis nombreux.

Parmi les autres personnages, Bouddhas et Bosatsou, un grand nombre a le torse nu, tous portent des bracelets et des ornements sur les pectoraux. De l'épaule gauche à l'aisselle droite, ils ont le *késa*.

Les reins sont toujours recouverts d'un mince vêtement qui laisse passer les deux jambes. Tous les ornements accusent le caractère indien; le fantastique y joue un grand rôle.

Ainsi, un éléphant, qui porte un Bosatsou, a des défenses allongées en deux tiges de



PEINTURE A FRESQUE DE L'INTÉRIEUR DU KONDAU DE HAURYOUJI

(VIII[e] siècle).



lotus. Une de ces tiges s'enroule et se change en un étrier en forme de fleur, sur lequel se pose le pied du Bosatsou.

Sur l'auréole entourant la tête de la divinité centrale, on voit plusieurs motifs analogues à ceux qu'on retrouve sur les anciennes peintures d'Égypte et sur les décorations architecturales indiennes du temps d'Açoka (fleurs de lotus à caractère géométrique, etc.).

D'autres motifs sont dérivés d'une feuille semblable à celle de l'acanthe grecque. On découvre aussi beaucoup de formes telles que celles de la fleur de Hishi (caltrops d'eau, *trapa bispinosa*), et de la feuille de chanvre, d'un caractère chinois et japonais.

Dans l'indication des vêtements, on distingue que les uns sont colorés par la teinture, les autres par le tissage.

En somme, tous ces détails tendent à prouver que cette peinture murale est inspirée par des œuvres de l'Inde moyenne, modifiées par l'esprit chinois. Composée et peinte par nos artistes sur les murailles du kondau, elle constitue véritablement un chef-d'œuvre; elle prouve les conséquences des relations entre l'Est et l'Ouest d'il y a douze à treize cents ans et montre les progrès accomplis par les arts de ce temps. Elle doit donc, dans l'histoire du monde, resplendir d'un magnifique éclat.

CHAPITRE IV

Sculpture.

Le développement des relations avec la Chine amena une importation notable d'objets d'art à la nouvelle mode chinoise, parmi lesquels des statues de Bouddha en grand nombre.

Mais, en analysant les pièces qui nous restent aujourd'hui de la première période de l'époque qui nous occupe, on constate qu'elles ne pouvaient encore se défaire complètement du style coréen.

D'autre part, beaucoup de Bouddhas chinois, pris pour modèles, devaient dater des Souï ou même d'une époque antérieure.

A partir de Tèn tchi Ier, on étudia uniquement le style des premiers T'ang. Déjà même se manifeste un sentiment d'élégance qui appartient en propre aux Japonais. En même temps l'habileté manuelle se développe dans l'art sculptural.

Dans le temple de Yakoushi, en Yamato, les trois Bouddhas patrons de Yakoushi et les trois Amidas de la salle des Conférences, tous en bronze, d'une hauteur de 3 mètres, donnent une impression de majestueuse beauté, et sont assez parfaits pour que la postérité s'étonne des grands progrès de l'art de ce temps.

Les grandes statues bouddhiques de cette époque sont, pour la plupart, fondues. L'art de la fonte, à examiner les œuvres actuellement existantes, avait acquis un développement merveilleux. Au temps de Souïko, on employait la terre pour faire le moule; mais, dès l'époque suivante, on emploie, semble-t-il, le bois et la cire. On peut croire que le procédé de la fonte était d'exécuter d'abord un modèle en bois sculpté, sur lequel on formait un moule en une composition de glaise et de charbon de bois. A l'intérieur du moule, on collait du papier ou bien on semait du talc. On calculait le volume que devait occuper le métal fondu. A l'intérieur du moule, on pétrissait un noyau en glaise. A l'aide de barres de fer, on maintenait l'écartement entre le moule et le noyau. Puis, par un trou de coulée, on versait le métal en fusion dans l'interstice ainsi formé. Après le refroidissement, on enlevait le moule et le noyau, et la statue surgissait.

Ce procédé ne semble pas très différent de celui qu'on emploie aujourd'hui.

Pour la fixation des feuilles d'or, on employait, croit-on, du vif-argent.

A cette époque, pour toutes les grandes œuvres, quelles qu'elles fussent, le nom de l'artiste est rarement conservé. Même pour les statues du Yakoushiji, par exemple, on ne possède aucun indice permettant d'en connaître les auteurs.

Tout ce qu'on sait, c'est qu'au commencement de cette époque, existait un certain Yamagoutchi no atabé Ohoksutchi qui, sur l'ordre de Kautokou Ier, exécuta mille statues bouddhiques.

On cite encore quatre noms d'artistes inscrits sur les gloires des statues des quatre Tènnau qui se trouvent au kondau de Hauryouji. Sur l'une, on lit le nom de l'artiste que nous venons de mentionner; sur les autres, ceux de Kimara, Yakoushi tokou ho et Kanashi marako.

Les noms des autres artistes sont tombés dans l'oubli par suite de la perte des archives.

MONUMENTS

Statues des quatre Tènnau. — Kondau de Hauryouji

Ces statues représentent Djikokoutèn (Dhritarâchtra), Zô tchyau ten (Virûdhaka, Pl. IX), Kwaumoku ten (Virûpâkcha), Tamoutèn (Vais'ramana). Statues en bois de 1m,32 de hauteur. Chaque personnage est vêtu et debout sur le dos d'un démon. Ces statues ont été exécutées par Yamaghutei-Ataï-Oghutei, etc.

La facture rappelle fortement celle du temps de Soniko. Ces statues ont une expression médiocrement vivante; les plis des vêtements n'ont pas grand relief, mais le coup de ciseau est net et hardi, et les ornements des vêtements sont traités avec assez de délicatesse. Sur les diadèmes, les bracelets, les ceintures, et toutes les parties métalliques courent d'élégants enroulements. En même temps que des emprunts au style chinois, ces documents prouvent certains progrès artistiques.

Pl. X. — Les trois patrons Amida. — Hauryouji-Kau tou zau.

Les trois personnages, fondus en alliage de cuivre jaune, sont assis sur trois fleurs de lotus dont les tiges s'élèvent sur un étang. Derrière eux se dressent une Gloire enflammée et un écran. Sur l'écran, une image de Bosatsou, venue à la fonte, et six petits Bouddhas, dits Kéboutsou (Bouddhas transfigurés), sont semés çà et là.

La figure principale a 0m,32 de haut, les deux autres 0m,27.

Ces statues, exécutées sur l'ordre de Tatchibana Foujin, épouse de l'empereur Tèn tchi Ier, se trouvaient primitivement dans une châsse, dite châsse de Tatchibana Foujin, actuellement dans le kondau.

L'arrangement de ces statues est ingénieux, et le travail extrêmement délicat. L'élégance du style japonais se révèle dans les figures. La Gloire enflammée même montre dans la disposition des motifs un progrès notable.

Les Bosatsous fondus dans l'écran rappellent sensiblement le caractère du dessin des fresques du kondau.

Pl. XI. — Syau-Kwannon — Yakou shiji, en Yamato, salle du bâtiment de l'Est

Statues de 2m,10 de haut environ, d'un caractère majestueux, représentant un personnage debout.

Dans les archives du temple, il est écrit que cette statue a été offerte par le royaume



ZÔ TCHYAU-TEN (Virūdhaka, sanscrit).

VII[e] siècle (temple Hauryouji).



de Koudara, comme faisant partie du tribut qu'il payait pendant les années Yau rokou (717-724), sous Gheu Shyau Ier (XLIV, 715-724). Mais elle n'a évidemment pas le caractère coréen. Elle appartient au style postérieur à une époque plus avancée, comme celle du commencement des T'ang. Le visage est japonais. La fleur de lotus qui sert de socle n'est également pas d'un style purement chinois. Il est donc permis de penser que cette statue a été exécutée au Japon avant que les trois Yakoushi du temple aient été fondus.

On voit clairement qu'elle a été fondue à la cire perdue et qu'elle est d'un travail très beau.

Pl. XII. — Yakoushi boutsou (Bhêchadjyagurt) et ses deux acolytes, Nikkwau boutsou et Ghekkwau boutsou.

Fonte de cuivre. La divinité centrale avec le piédestal mesure 4^m^,25; les acolytes, avec la fleur de lotus d'où ils émergent, 3^m^,94.

Ces statues sont les chefs-d'œuvre de l'époque, et l'on peut les considérer comme des modèles attestant le grand élan de la statuaire orientale.

Quant à leur origine, on la connaît.

La huitième année qui suivit l'avènement de Temmou Ier (XL, 673-686), pour demander la guérison de l'impératrice, on forma le vœu de faire fondre ces statues. Ce fut l'empereur qui succomba, et l'impératrice lui succéda sous le nom de Djito Ière. Elle réalisa enfin le vœu répété de ses sujets, et les statues furent achevées en la onzième année de son règne.

Dix-sept ans environ plus tard, le corps entier fut doré ; mais, pendant la période Keïtchyau (1596-1615), au cours d'un incendie provoqué par la guerre, la dorure a presque complètement disparu.

Le style des trois Yakoushi est absolument celui des T'ang de Chine. Le caractère général a de la noblesse. Les mains, les pieds, les plis, tous les détails sont traités avec une recherche réaliste. L'ornementation n'est pas minutieusement fouillée, elle est exécutée largement.

La forme du socle est bien en harmonie avec l'ensemble. Sur les bords courent des motifs divers : le dragon bleu, le cygne blanc, le phénix rouge, la tortue qui se débat contre l'assaut du serpent, puis des pampres. Sur les faces sont venues à la fonte des figures de démons.

La gloire n'est pas de l'époque ; elle a été exécutée lorsque l'ensemble dut subir des restaurations.

Suivant l'opinion de connaisseurs modernes, ces statues portent l'empreinte du style indo-grec. Le nez, continuant le front par une ligne droite, appartient au type grec. Elles doivent avoir été exécutées sous l'influence de la statuaire du temps du roi Açoka.

Bien que la statuaire chinoise ait sans aucun doute imité les styles indien et indo-grec, la Chine, à l'époque des T'ang, avait déjà conquis son originalité ; elle abandonnait les tendances indiennes et parvenait à exprimer le génie chinois.

Cette œuvre profondément marquée au sceau de l'élégance japonaise, atteste encore un caractère de sobriété familier à l'art indo-grec. Depuis l'époque de Souiko jusqu'à celle que nous étudions, parmi les statues de petite dimension venues de Chine, il en est un grand nombre qui portent l'empreinte du style indien ou indo-grec.

L'ornementation est entièrement de style indien. Le profil droit n'est pas un exemple isolé. C'est là un trait caractérisant bon nombre de statues.

En résumé, nous possédons, comme objets d'art du temps de Tèn tchi Ier, dans la salle des conférences du Yakoushiji, les trois Amida de bronze ; au temple de Hacédéra, en Yamoto, un Bouddha de bronze à faible relief ; au temple Shitrouseiji, en Yamoto, un Mirokou (Maitrêya) ; à Haurioují, dans le Kaufouzan, plusieurs statues en bronze d'or.

CHAPITRE V

Architecture.

L'architecture de cette époque continue celle de la période précédente en faisant des progrès de plus en plus remarquables.

A celle de la période précédente, qui se distingue par une apparence de simplicité primitive, et qui tend à la majesté et à l'ampleur, elle ajoute une recherche de délicatesse.

La construction des garân se fait toujours sur un seul et même type. L'ensemble ne s'éloigne pas de la période précédente. Cependant la différence se montre dans la façon de traiter les détails.

Les édifices religieux les plus célèbres de cette période étaient, dit-on, le Shyoufoukonji, Okadéra, Kofoukonji, Taimaji, Kwaunouji, etc., mais il n'en subsiste plus aucun.

On ne connaît pas l'architecture des temples Shintoïstes de cette époque. On peut présumer qu'ils ne devaient pas différer de ceux de la période précédente.

On n'en peut guère savoir davantage de l'architecture des palais. Tèn tchi Tènnau a fait construire un palais de bois brut. On peut croire que la construction en était d'une grande simplicité.

L'histoire nous enseigne que les empereurs changeaient souvent de capitales. Tout porte donc à croire qu'il n'existait pas alors de grands palais vastes et solides.

Même quand les traditions nous citent, à maintes reprises, le mot Daï kyoku Déu (grande salle du trône), nous pouvons présumer — sachant que la capitale était fixée à Nara (Héidjyau) — que cette salle ne devait pas avoir l'aspect d'un palais aux colonnes de vermillon et aux toits d'azur.



Fig. 25. — Tau de l'est du temple Yakoushiji en Yamato

MONUMENTS

Des garân construits à cette époque, il ne subsiste plus que le Tau oriental du temple de Yakoushi, dans le midi du Japon. L'édifice du Yakoushiji offrait un style tout à fait original. Son Tau oriental à trois étages (fig. 25) présente une silhouette extraordinaire. Le style de ses frises est une modification des consoles de Hauryouji. On sent une transition vers le style plus parfait de la période suivante.

On y voit le *Koten jyau* (faux plafond horizontal tendu entre le nu du pan et la poutrelle qui reporte la saillie du toit sur les corbeaux) qui manque à Hauryouji ; mais d'autres détails sont absents,



LES TROIS PATRONS AMIDA

(VII[e] siècle, Hauryouji).



qui n'apparaissent qu'à la période suivante. Indépendamment de ce bâtiment, on rencontre une forme analogue en ce qu'on nomme le Tau à 5 étages du Saï Daïji conservé au Kaïryouwanji de Nara.

La forme et le procédé de construction offrent une telle analogie avec ceux du Tau de Yakouji qu'on se demande si ce n'est pas une copie.

Les colonnes, jusqu'au cinquième étage, ont un fort beau galbe.

CHAPITRE VI

Arts industriels.

A l'époque de Tèn tchi Ier, on suit de près la civilisation chinoise ; on imite l'étiquette de la cour, les lois somptuaires, les costumes, les habitations, les meubles. Tout se fait à la mode des T'ang. La décoration profite de cet élan.

Pendant les années Dai hau (701-704) de Mommou Ier (XLII, 697-707), un règlement instituait, en même temps qu'un bureau de la peinture, une organisation du tissage, de la forge, de la fonte, de la poterie, de la laque.



Fig. [illegible]. — Aiguière à eau en bronze. Palais impérial.

Les industries artistiques bénéficient de la chaleureuse protection du gouvernement. Les artisans trouvent des facilités dans l'exercice de leurs spécialités et peuvent ainsi faire des progrès rapides.

Aux matières employées, on impose les formes décoratives de la Chine. On emprunte aussi des éléments indiens, grecs ou asiatiques d'Occident. Les feuillages et les animaux, par exemple, montrent une confusion des styles de l'Est et de l'Ouest.

Travail des métaux. — Notre pays a toujours fait grand usage du cuivre, de l'or, de l'argent. Les objets en métal ont dû venir, pour plus de la moitié, de Corée et de Chine; mais la fabrication japonaise devait être abondante.

Néanmoins, la recherche des minerais n'est pas mentionnée dans l'histoire ancienne. Il en est question pour la première fois la 3e année de Temmou Ier (675). Il est dit qu'on fit alors en Tsoushima, l'extraction de l'argent. La 5e année de Djito (691), la province de Tyo offrit de l'argent blanc. La 1re année Tai hau de Mommou Ier (701), le tribunal de Tsoushina fut payé en or ; la 1re année Wadò de Ghemmyo Ier (708) de Mousahi, on offrit du bronze. Assurément l'usage des métaux remonte à une époque bien antérieure ; mais à cette époque, la demande avait augmenté dans de fortes proportions ; et on peut conjecturer que la production d'or et d'argent et l'industrie des métaux, ainsi stimulées, étaient à ce moment florissantes.

MONUMENTS

Cette pièce (fig. 26), qui provient de Hauryouji, mesure 0m,34 de diamètre. Elle est tout entière en argent. Le col et les anses appartiennent à la forme du dragon, et l'ouverture est formée par les mâchoires du monstre, articulées à charnière.

La panse porte un cheval ailé, ciselé, dont le dessin est emprunté manifestement à une forme de l'Asie occidentale. Le cou du dragon et le cheval ailé sont plaqués d'or ; les yeux du dragon sont incrustés de pierreries bleues. La forme est harmonieuse et l'exécution irréprochable.

Il est dit dans les archives de Hauryouji que cet objet a appartenu à Shyau Tokou Taishi, mais la composition et l'exécution rappellent forcément l'époque de Tèn tchi Ier.

TISSUS

A cette époque, l'art du tissage a fait de grands progrès. Il produit de très beaux motifs. Ce qui a été exécuté au temps de Kautokou Ier (645-654), comme le Taï hakou Sèn khin, le Shô hakou Sèn khin, le Ryô kei khin, le Kirin khin, etc., les Chinois, pour exprimer l'admiration qu'ils en éprouvent, le nomment « Damas des génies ».



Fig. 27
FRAGMENTS DE BROCART DÉCORÉ D'OISEAUX ET D'ANIMAUX
Palais de l'Empereur.

Lorsque, au temps de Mommou Ier (XLII, 697-707), fut installé un bureau de tissage, on comptait 110 ouvriers tisserands de brocart, de damas et d'ayn.

Au temps de l'impératrice Ghèmmyo (XLIII, 708-715), un décret impérial envoya dans 21 provinces des maîtres tisserands chargés d'enseigner le tissage du brocart.

Parmi les pièces anciennes conservées à Hauryouji et dans le Trésor de Shyau Sò in du Todaïji, un grand nombre peuvent être attribuées à la fabrication de ce temps. La beauté des motifs et du coloris montrent clairement les grands progrès déjà accomplis.

MONUMENTS

Ces fragments de brocart (fig. 27) proviennent du Hauryouji. Dans l'un, le motif consiste en éléphants de formes décoratives, et en masques de démons. Dans l'autre, se mêlent des masques de démons et des figurations d'objets divers. Le fond est rouge vif ; le tissage est exécuté en fils blancs, jaune pâle, jaune foncé, vermillon, bleu, vert, etc.

Les fils sont peu tordus et le tissage est lâche ; car le tissu, à la mode japonaise, est épais et souple. La fabrication est évidemment japonaise, mais les éléphants et les masques de démons ont été empruntés à des compositions du Si yü.

Parmi les vieilles étoffes provenant de Hauryouji on compte un grand nombre de brocarts chinois rappelant le style de l'antique Assyrie, où des guerriers montés sur des chevaux ailés lancent des flèches à des lions. Ces brocarts ont été souvent copiés par les fabricants japonais. Il faut aussi noter bon nombre de brocarts et d'ayas représentant toutes sortes de fleurs et d'oiseaux.



SHYAU-KWANNON (Avalokitêsvara, sanscrit).

VIIe siècle (temple Yakoushiji, en Yamato).



LIVRE IV

Époque de Shyaumou Ier (XLV, 724-748).

CHAPITRE PREMIER

État de la société de ce temps par rapport aux Beaux-Arts.

Sous le règne de Kautokou (XXXVI, 645-654), au 13e siècle de l'ère japonaise, une adaptation intelligente de la législation des Souï et des T'ang permit de procéder à une organisation du pouvoir central et à une répartition ingénieuse des pouvoirs locaux. Ainsi la société se modifia : la civilisation accomplit des progrès de jour en jour. Sous le règne de Shyaumou Ier, la prospérité du pays avait atteint son épanouissement.

Auparavant, les deux empereurs Tèn tchi et Temmou avaient établi une constitution. Ce qu'on nomme les lois de Taihau de Mommou Ier formait un ensemble complet. Gemmô Ier s'efforça de les mettre en vigueur; Gheusyau Ier, à son tour, les perfectionna. Le gouvernement devenait de plus en plus fort. Les empereurs Tèn tchi et Temmou et leurs successeurs, étant tous éclairés, faisaient tous leurs efforts pour gouverner au mieux des intérêts du pays. Ils trouvèrent de précieux et habiles auxiliaires qu'ils placèrent aux ministères ou à la tête des administrations. C'étaient les princes du sang Kousakabé, Oshikabé, Hodjoumi, Toneri, etc., puis des hommes comme Tatchibana Moroé Toujiwara Touhira, Toujiwara Taketchimaro, etc. L'autorité impériale étendait partout son réseau; une heureuse influence planait sur tout l'Empire; le peuple était riche et prospère. Le pays était heureux.

Le règne de Shyaumou, ainsi préparé par les efforts des précédents empereurs, bénéficia des résultats déjà obtenus. En outre, les relations avec le pays des T'ang devinrent de plus en plus actives. Le Bouddhisme, le Confucéisme, les lettres, les arts se développèrent sans cesse. La culture devint de plus en plus brillante. La littérature et les institutions ont marché à si grands pas, ont acquis un tel degré d'avancement qu'on ne peut plus les comparer à celles de la période plus antique.

Le commencement de la période que nous allons étudier, c'est-à-dire le règne de Shyaumou Ier, correspond à Hüan Tsaung des T'ang (713-756) (Ghèn-So).

Dans l'histoire de la culture chinoise, les T'ang occupent une place éclatante, tant par le développement des arts que par toutes les manifestations de la pensée. Depuis un temps déjà bien ancien, depuis les trois règnes des Tan Gou, la civilisation chinoise avait progressivement grandi. Elle arrive à la plénitude avec les T'ang. C'est alors que les cours du Nord et du Sud s'unissent, et que les idées du Nord et celles du Midi font, par leur mélange heureux, ce qu'on appelle la culture des T'ang.

Cette culture constitue la page la plus brillante de l'histoire de la Chine. C'est alors qu'apparaît le prestige de Kao Tsoung (650-684) et de Tai-Tsoung (627-650). C'est alors que huit royaumes : le Koura, le Shiraghi, les Khitau Tartares), les Turcs, l'Annam, le Si yü, le Tonkin, vivent dans la paix. Tous paient le tribut et reconnaissent la suzeraineté de la cour. Les merveilles d'art et les objets précieux s'accumulaient à Tchang ngan. Hinen Tsang était revenu des Indes rapportant le trésor de ses études bouddhiques. La cour des T'ang était un foyer d'idées fécondes.

Leur capitale Tchang ngan était l'arène où se livraient de magnifiques joutes intellectuelles. Là se rassemblaient des pléiades de savants et de lettrés comme il est rarement donné d'en voir.

Parmi les ministres, on comptait des hommes comme les Tchang Kyou Ling et les Kwoh Tsze-i. Parmi les écrivains brillaient Li Tai Peh, Toufou, Kao Ti, Ts'èn Tsan, Meng Hao jan, Wang Tch'ang ling. Parmi les calligraphes, Nen Tchèn, K'ing, Tchang Nsiu, etc. Parmi les peintres, Yen li penn, Li Sze Hsun, Wou Taotsze, Wang wei.

Les ambassadeurs japonais, les prêtres, les étudiants envoyés chez les T'ang étaient frappés du prestige et de la prospérité des T'ang. Ils se trouvaient là pris d'une fièvre d'étude ; et, de retour au Japon, ils apportèrent à notre culture de précieux éléments. Une poussée d'une extraordinaire vigueur fut donnée au développement des lettres et des arts.

Certains esprits, tels que Kibi no makibi, le bonze Dauji, etc., restèrent de très longues années à étudier en Chine, et revinrent après avoir donné à leurs talents un maximum d'extension.

Le Bouddhisme aussi contribua puissamment aux progrès des arts de cette époque.

Depuis l'introduction du Bouddhisme, sous Kimmyau Ier, la foi de la cour devint de plus en plus fervente et, à l'époque que nous étudions, elle avait atteint toute son intensité.

Il y avait à cela deux causes. D'abord l'empereur Shyaumou (XLV) et l'impératrice Kan Kèn (XLVI), ainsi que Kwan Myau Ko, qui fut l'épouse de Shyaumou Ier et mère de Kan Kèn, professèrent le Bouddhisme avec ardeur. Puis il surgissait un grand nombre de bonzes célèbres, dont le talent et l'éloquence obtenaient des conversions en foule.

Depuis Tèn tchi Ier (XXVIII, 668), pendant un siècle les empereurs ont considéré le Bouddhisme comme un merveilleux instrument de civilisation.

Shyaumou Ier sut se servir du Bouddhisme comme d'un auxiliaire du gouvernement. Il comprit merveilleusement que le grand pouvoir moral du Bouddha avait une action considérable sur le peuple, et que l'épanouissement du Bouddhisme serait comme la montée, dans le ciel d'Orient, du soleil national.

Assurément, il honorait Confucius dans l'Académie ; il traitait avec les savants ; il envoyait des étudiants au delà des mers ; il ne négligeait aucune occasion de montrer le cas qu'il faisait des lettres. Mais la caractéristique de son règne fut de faire de la religion un auxiliaire du gouvernement, de mettre sous son invocation la maison impériale et chercher en elle un moyen d'améliorer la condition du peuple. Rien de semblable n'apparaît sous les règnes précédents.

Imbu de ces idées, Shyaumou répandait dans toutes les provinces le Kou Kwan myau Kyan (S'uvarna prabhâsa) et faisait expliquer le Nuvankyau, deux ouvrages contenant la doctrine préférée de la maison impériale. Il envoyait dans toutes les provinces une statue de Bouddha de 4^m^,83 de hauteur



YAKOUSHI SAUZOU BOUTSOU (Bhechâdjyaguru).

VIIe siècle (Yakoushiji, en Yamato).



et deux statues de ses acolytes. Il faisait copier le Daïhaunyakyau (Mahâpradjñâ Soutra) et le Ho Kè Kyau (Dharma pundarika Soutra) et élever un Tau de sept étages. Il organisait en grand apparat dans la salle du trône des réunions où l'on traitait des questions morales. Il conformait les lois impériales aux lois bouddhiques ; et, se confiant au pouvoir de la Trinité bouddhique, il faisait régner l'harmonie sur l'Empire.

Pour obtenir dans toutes les provinces de belles récoltes de céréales, il bâtissait des temples auxquels il accordait des domaines. Parfois, emmenant tous les fonctionnaires civils et militaires, il allait à To daï ji honorer les bonzes. Prenant pour maître le bonze Gau jin, il élevait le Kaï dan in (terrasse Gila), et, montant sur la terrasse, il y prononçait une solennelle profession de foi. Après avoir abdiqué, il daigna se nommer lui-même l'esclave de Sam bau. Si quelque rébellion éclatait, il faisait fondre une statue de Bouddha et l'implorait pour obtenir le châtiment des rebelles. Pour encourager les populations à s'attacher au Bouddhisme, il nommait au gouvernement des districts à perpétuité les descendants de ceux qui, conformément à un décret impérial, avaient contribué à la construction ou à la réparation des Ko Kou bounji.

L'impératrice Kauken, peut-être parce qu'elle était femme, montra une ferveur bouddhique encore plus vive que celle des souverains ses prédécesseurs.

Cette véhémence de dévotion bouddhique de Shyaumou Ier et de l'impératrice Kauken, si elle eut des avantages, eut aussi des inconvénients. Elle amena la décadence de Nara. Toujours est-il que le triomphe de la foi bouddhique amena dans les arts des progrès notables. On lui doit le développement d'une architecture qui exécuta de vastes temples : le To daï ji, le Sai daï ji, le Tou Shò ji, le nouveau Shin Yakoushiji et beaucoup d'autres. Les statues de bronze, d'or, de bois, de terre, de laque, dont on peuplait les sanctuaires, atteignaient un haut degré de beauté.

La décoration intérieure des salles, les instruments du culte fournissent de nombreux modèles d'une belle exécution et d'un sentiment très élégant. En particulier, les objets conservés dans les temples du Hauryouji et du Shyau sò in nous montrent des modèles d'art.

C'est à partir de cette époque que l'on trouve de grands artistes japonais.

On compte alors un grand nombre de bonzes célèbres pour avoir contribué au développement de la civilisation en même temps qu'à la propagation du bouddhisme.

Dans cette pléiade, Ghyau ghi, Dau ji, Ghèn bò, Gan sjhin, Rau bèn, Bodaï sen na sont les plus connus. Bodaï était de famille brahmane de l'Inde méridionale. Il vint enseigner au Japon. Devenu Sojyau (évêque), ses contemporains le surnommèrent l'évêque Brahmane.

Rau bèn aida l'empereur Shyaumou à fonder le temple de To daï ji. Gan Sjin vint des T'ang, apportant quantité de livres et de traités de bouddhisme indiens et chinois, ainsi que des objets précieux. Ghèn bau et Danji allèrent ensemble en Chine et y étudièrent les mystères de la religion. Ghèn bau offrit à la cour plus de 5o volumes et de nombreuses images bouddhiques. Dau ji a dessiné les plans de la reconstruction du Daï anji. Ghyau ghi fut surtout un missionnaire. Il franchit des montagnes et pénétra dans d'obscures vallées, jeta des ponts, creusa des étangs et des canaux, répara des routes, construisit des chapelles. Enfin, par ses bienfaits d'ordre pratique, il entraîna les populations. Ce fut un homme d'un mérite extraordinaire. C'est Ghyau ghi qui, avec quelques autres, inaugura la doctrine qu'on nomme Simboutsou dò Taï Setsou, selon laquelle tous les Kami et Bouddhas sont des manifestations différentes des mêmes personnes.

Le Bouddhisme ne se contenta pas d'apporter à tous les hommes de ce temps-là une grande transformation mentale. Il acquit un grand prestige parce qu'il contribua au progrès matériel.

En même temps que le Bouddhisme s'installait et que les arts progressaient, la littérature aussi brillait d'un vif éclat.

Depuis l'époque précédente, où l'on commença d'imiter en tous points les T'ang, les successives dynasties d'empereurs avaient encouragé les lettres. Shyau Tokou Ier, par exemple, daignait

assister aux conférences confucéennes. D'autre part, après que l'université fut créée, tous les esprits cultivés s'initièrent à la littérature chinoise. Des hommes comme Kiki no hiakibi, dont la renommée avait retenti jusque chez les T'ang, publiaient de nombreux ouvrages. C'est lui qui avait rapporté une bibliothèque de livres des T'ang, ainsi que les images des dix Sages. Il comptait beaucoup d'élèves et contribua puissamment au développement de l'étude des lettres chinoises.

En même temps paraissent de célèbres poètes japonais, comme Manyo-Shyou, Hito-maro, Yamabé-no-Akahito, Ohtomo-no-Tabito, Yamano-yé-no-okoura, Ohtomo no Yaka-motchi, etc.

Les chansons de Manyô shyou sont, pour la plupart, nobles et gracieuses, et leur composition est charmante.

En résumé, cette époque est toute vibrante d'aspirations généreuses. Elle se tourne vers l'Inde comme vers le pays le plus civilisé, et vers la Chine des T'ang comme vers une nation dont la culture n'est pas surpassée.

Aussi imite-t-elle de ces deux peuples le gouvernement, la religion, les mœurs, la littérature, le cérémonial, les arts, la musique, etc. Dans la décoration, la parure, dans tous les arrangements, on imite les T'ang. On leur donne un caractère d'élégance originale. On emprunte aux T'ang la musique, la danse, le Tôko (1), l'arbalète, etc. On crée une foule de divertissements. Par suite, l'industrie progresse et les arts du mobilier sont florissants.

Un poète de cette époque a dit : « La capitale Nara la verdoyante est maintenant épanouie comme une fleur embaumée ». Les vers évoquent l'idée de l'état de ce temps.

Cependant comme toute médaille a son revers, l'imitation du beau style des T'ang dégénéra. On imita aussi ses défauts. C'est par là que fut hâtée la décadence de la cour de Nara.

CHAPITRE II

Évolution et caractère des Beaux-Arts.

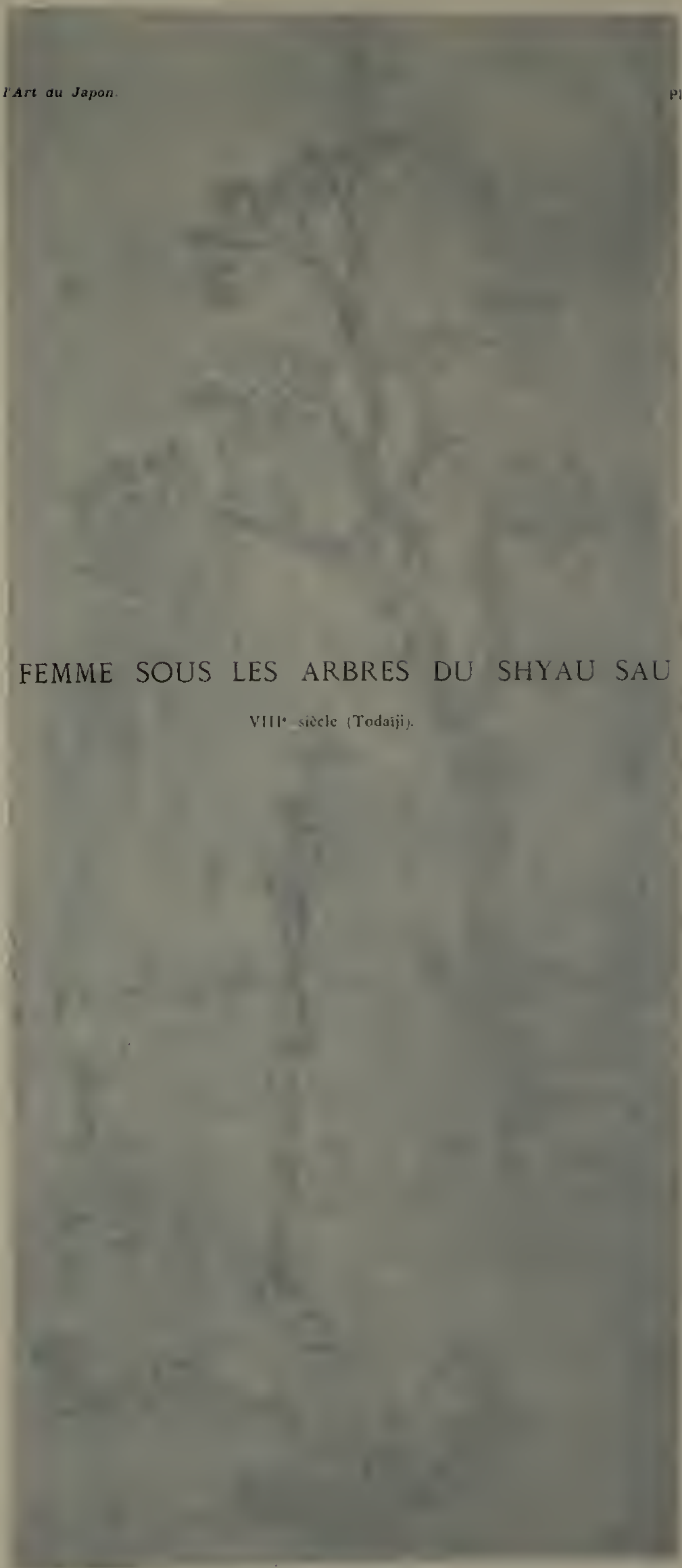
L'ère Tembyau, sous Shyamou Ier est la période la plus florissante des rapports avec la Chine, celle où la culture chinoise, ayant acquis son plus complet épanouissement, pénètre le Japon. C'est une époque féconde pour l'histoire de l'art, car elle a produit des monuments magnifiques. C'est surtout à la propagation du Bouddhisme dans l'Empire qu'est dû le bel élan artistique dont s'enorgueillit cette période.

La ferveur bouddhique de Shyaumou Ier, qui s'intitulait esclave des Triratnas (Sambau), eut une influence sur le développement artistique. Il éleva des temples dans toutes les provinces pour implorer la protection céleste sur le pays. Avec de l'argent recueilli dans tout l'Empire, il fit exécuter la grande statue de bronze de Vairotchana (Roshija na boutsou).

Cette impulsion donnée à la sculpture, à l'architecture et à tous les arts décoratifs, ne fut pas sans contribuer puissamment aux progrès extraordinaires qu'accomplirent les arts à cette époque.

Cette ville de Nara, l'antique capitale, est déchue depuis de longues années. Mais, fort heureusement, elle garde encore des souvenirs de sa gloire passée. Le To daï ji, le Kofoukouji, le Shinyakouji, le Ghên ko ji, le Yakan shi ji, le Saï daï ji, le Tau sho tai ji, entre autres monuments, ont conservé des vestiges soit de l'ancienne architecture, soit de l'ancienne statuaire bouddhiques.

(1) Jeu consistant à lancer une flèche dans un pot.



UNE FEMME SOUS LES ARBRES DU SHYAU SAU IN

VIIIe siècle (Todaïji).



COLLECTION DES DIVERSES DÉCORATIONS DE L'ÉPOQUE DE TEMPIS

(VIII[e] SIÈCLE)



Fig. 28.



Fig. 29.



Fig. 29.



Fig. 30.

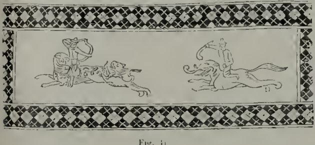


Fig. 31.



Fig. 32.

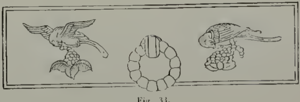


Fig. 33.

Notamment, dans le Tau daï ji, le trésor du Shyausau in renferme toutes sortes d'objets d'art ou d'industrie artistique datant de plus de douze cents ans.

Les objets ayant appartenu à Shyaumou Ier furent offerts au Roshura na de Tau daï ji, et déposés dans le Shyausau in pour être transmis aux âges futurs. Ce ne sont pas seulement des objets sans pair dans notre pays ; ce sont encore des témoins précieux pour l'histoire de la civilisation d'Extrême-Orient, dont ils conservent fidèlement le caractère et le génie d'une époque.

Si l'on examine toutes ces reliques, on reconnaît que le style de cette période, étant continental, n'a pas le caractère japonais. Il n'est pas entaché de vulgarité ni envahi par l'étrangeté. Il parvient à mélanger l'élévation de la pensée à l'habileté d'exécution du réalisme. Il a des tendances au grandiose autant qu'à l'élégance. Si l'on regarde dans le détail de leurs formes et de leur coloris les moindres objets, on découvre dans tous une recherche de noblesse et de distinction.

Les sujets qu'embrasse l'art de ce temps figurent tous les phénomènes du monde surnaturel, naturel et humain. *Somin* de la Chine, divinités de l'Inde, détails des mœurs de tous les pays de l'Ouest ; animaux fantastiques ; tels que dragons (fig. 28), phénix, *Kirin* chinois (fig. 29), Karyobinga de l'Inde (fig. 30), chevaux ailés de l'Asie occidentale ; animaux réels tels que lions (fig. 31), éléphants, chameaux (fig. 32), antilopes, paons, perroquets (fig. 33), etc. ; arbres et plantes : cocotiers, ananas, acanthe, etc. Tous ces sujets, qu'ils soient empruntés au monde étranger ou aux îles japonaises, sont utilisés soit pour la symbolisation de conceptions, soit pour l'ornementation dénuée de prétention plus haute.

Cent ans après cette époque, les relations avec l'extérieur se raréfient, puis sont coupées. A partir de cette rupture, jusqu'au commencement de l'époque de Kamakoura, en peinture, en sculpture, et dans tous les arts décoratifs, la plupart du temps on ne se sert plus que des modèles traditionnels dont l'origine est fixée à l'époque de Shyaumou Ier, concurremment avec des motifs originaux.

C'est ainsi que les modèles préférés de l'époque de Shyaumou Ier ont eu pendant de longs siècles un retentissement dans tout notre art.

CHAPITRE III

Peinture.

La peinture de l'Asie continentale, introduite au Japon pendant environ 250 ans, y accumula les œuvres. L'étranger avait peu à peu fourni les œuvres qui devaient servir de point de départ à un art nouveau. Ce fut surtout le style des T'ang qui s'imposa. Aussi, à l'avènement de Shyaumou Ier, l'art est en pleine voie de beauté, et l'apparition d'un bon nombre de chefs-d'œuvre a attesté une renaissance.

Mais, tandis que la sculpture léguait aux âges futurs de nombreux monuments de sa magnificence, la peinture et le dessin, plus fragiles, ne conservaient pour la postérité que des œuvres moins nombreuses. Il est fort regrettable qu'on ne possède pas de nombreux matériaux suffisant à nous renseigner sur la peinture de ce temps. Tout ce qui reste, c'est une œuvre connue sous le nom *les Beautés sous les arbres*, peinte sur un paravent du trésor de Shyausau in ; un portrait de la Tennyo (apsaras) « de bon augure » du temple de Yakoushiji, en Yamato ; un Bouddha sur un panneau de châsse de l'école des Beaux-Arts de Tokyau, et quelques autres reliques.

Mais on a la preuve que cette époque était féconde en peintures. Les mentions faites dans les annales ; le registre des offrandes de To daï ji, qui comprend la liste des objets que Shyaumou Ier laissa



LA DÊVI DE BOUANGOU (Kitshi-Jyau Tennyo).

VIII[e] siècle (Yakoushiji, en Yamato).



au Boshina boutsou de To daï ji; les inventaires des richesses du Hauryouji et du Tai au ji parlent de plusieurs œuvres picturales.

C'est ainsi que le registre des offrandes du To daï ji énumère cinquante sortes de paravents et écrans peints. Certains paravents portent des paysages; d'autres représentent des divertissements. Sur l'un, on voit un palais antique, sur un autre des fillettes, sur un autre une fête de nuit esquissée au lavis. Dans le catalogue du Hauryouji, il est question d'un Shyaka boutsou debout, des dix disciples de Shaka, d'un Yakoushi boutsou debout, etc.: œuvres exécutées, est-il dit, sur l'ordre de Shyaumou Ier, la 4e année Tèmbyau (732 de l'ère chrétienne).

Dans le livre des trésors de Saï daï ji il est fait mention de plus de dix effigies de Bouddha. On parle aussi d'un dessin représentant le paradis au Yakoushi Shyau ji. C'est un panneau à coulisse de 2m,70 de hauteur sur 1m,71 de largeur. Parmi les autres œuvres, on cite un mirokou bosatsou de 3m,60 de hauteur sur 2m,55 de largeur, et une figuration des 4 Tènnau de 4m,80 sur 3 mètres.

Dans le catalogue de Daï au ji, il est question de 90 portraits de Rakans, de 8 images des Kougau rikishi, d'une effigie de l'empereur suzerain des Indes, Shyakhashinya Hibasyara, toutes œuvres commandées par Shyaumou Ier, la 8e année Tèmbyau (736).

Parmi les écrans, plusieurs devaient avoir été exécutés à l'époque précédente. Il n'a pas été possible d'attribuer à chacun une date précise.

Quel était le caractère des grandes œuvres picturales de cette époque? Il est impossible de connaître exactement l'idéal dont elles s'inspiraient et les procédés de leur technique. Mais on peut induire des documents qui nous restent que les peintres d'alors, ayant appris des T'ang la facture, devaient chercher surtout l'expression dans le trait, en même temps que la puissance et la distinction. L'art du coloris étant en grand progrès, ils devaient être parvenus à une remarquable entente des valeurs. Les matières colorantes étaient perfectionnées. Il semble qu'on était arrivé à une grande habileté dans leur emploi. Parmi les anciens livres du Shyau So in, il existe une table des matières colorantes. Les couleurs de cette époque, parmi toute la peinture japonaise, sont les plus belles, les plus vives et les plus franches dont on se soit jamais servi.

Les peintres de ce temps, pour la plupart, se cantonnaient dans une spécialité. Les uns ne faisaient que des images bouddhiques, d'autres que de la peinture décorative, d'autres que le paysage ou les animaux.

Les peintres de Bouddhas étaient presque tous prêtres ou attachés aux temples. Les peintures bouddhiques ayant un caractère hiératique, tout porte à croire qu'elles obéissaient à des canons dont il était difficile de s'écarter. Il en fut de même aux époques subséquentes.

Quelle fut la participation des prêtres à l'exécution de ces peintures religieuses, il est impossible de le savoir. Depuis l'époque de Shyaumou Ier jusqu'à celle de Kwammou Ier (L, 782-806), des peintures ont été attribuées aux grands bonzes du Bouddhisme par les archives des temples. Ces bonzes ont-ils été les inspirateurs ou les artistes exécutants? La question est controversée.

Cette époque de Shyaumou voit s'épanouir la peinture décorative. Le bureau des peintres comptait un grand nombre de peintres-décorateurs. On montrait alors un goût très vif pour les bibelots à la mode des T'ang. Le métier de peintre-décorateur devint donc un des plus fructueux et des plus recherchés.

En dehors des peintres, nombreux étaient les artisans enfermés dans une spécialité très restreinte. Dans les vieux livres du To daï ji relatifs à la construction de la salle du grand Bouddha, on raconte que les artisans du bureau de la peinture ayant été transportés sur le chantier, le travail leur fut partagé. On voit ainsi, dans les comptes, combien nombreuses étaient les spécialités. Ainsi, pour la décoration des planches du plafond, on employa les maîtres-peintres en enduit blanc, les maîtres peintres sur bois, les peintres au trait, les enlumineurs, et on distribua le travail entre chaque corporation.

Les maîtres-peintres en enduit blanc étaient évidemment chargés de faire les fonds blancs. Les peintres sur bois dessinaient avec une spatule l'esquisse que le pinceau devait suivre. Venaient alors les peintres au trait qui traçaient les contours entre lesquels devaient être étalées les couleurs.

Chacun des maîtres-peintres-décorateurs recevait un rang officiel et une pension. Leur situation était florissante. La division du travail en avait fait des spécialistes d'une habileté profonde qui savaient à merveille poursuivre leur conception décorative dans l'arrangement des lignes et le coloriage des motifs. Cette maîtrise d'exécution, qui ne fut pas souvent égalée aux siècles suivants, apparaît pleinement dans les objets du trésor du Shyau Sau in.

La peinture décorative de ce temps est bien supérieure à la peinture bouddhique et au paysage. Les procédés et l'exécution sont bien supérieurs à ce qu'on voit aux époques suivantes. Et, quand on parle des maîtres-décorateurs, c'est au temps de Shyaumou Ier qu'il faut les chercher.

Les noms des maîtres de cette période parvenus jusqu'à nous ne sont pas rares. Mais sur eux-mêmes et sur leur œuvre on ne possède pas de détails exacts.

On sait que Koshida no yaçoukato est cité comme l'auteur des Bouddhas figurant sur le socle de pierre et sur l'empreinte du pied de Bouddha en pierre du Yakoushi ji, en Yamato. C'était donc un peintre de Bouddhas.

D'autre part, lors de l'érection du Daï boutsou dèn du Todaïji, les noms de tous les décorateurs-maîtres, compagnons et apprentis furent inscrits sur un registre du To daï ji, et il est fait mention de plusieurs détails les concernant, jusqu'à leur âge et leur domicile. Les membres de la confrérie sont au nombre de plus de trente. Voici les principaux.

Chef du bureau de peinture du 2e degré du 7e rang : le maître-peintre de Kawatchi, Tsoughi maro.

Chef des maîtres-peintres du 2e degré du sous-septième rang : Kani no Sougouri Oushikahi.

Maître-peintre du 2e degré du 8e rang : maître de Kawatchi, Toshitsougou.

Maître compagnon-peintre du 8e rang : maître de Kawatchi, Iwaschima.

Maître du 2e degré du sous-huitième rang : Kami no Sougouri mi Kadji.

Maître compagnon du sous-huitième rang : Hada no Mouraji Mamoura.

Maîtres-peintres : Kami no Kadjimaro ; Hada no Moushi Tarou ; Hada no Ina mori.

En outre, dans le Tokouni houghi et dans d'autres ouvrages, on voit nommer Oujika no omi Yamadji à l'emploi de chef des peintres du sous-cinquième rang (2e classe supplémentaire). Il est encore fait mention de la promotion du maître-peintre de Yamato, Tatébé no bèn maro ; du maître-peintre de Kawatchi, Ohodji maro ; du maître-peintre de Kawatchi, Oyatarou ; du maître-peintre de Yamato, Iké mori ; de Ohoka no imiki éçon ; de Ohoka no imik ; de Tanémaro et d'autres. Seuls leurs noms sont cités, et l'on ne possède aucun renseignement ni sur eux ni sur leurs œuvres.

MONUMENTS

Pl. XIII. — Les Beautés sous les arbres. — Paravent peint ; trésor du Shyau Sau in (To daï ji).

Ce paravent peint est mentionné sous le nom de « Paravent des femmes en plumes debout ». Il comprend six feuilles sur lesquelles sont peintes six belles femmes, chacune debout sur un arbre.

Primitivement, les cheveux et les vêtements étaient décorés en application de plumes. Les plumes ont été complètement enlevées par les frottements. Il n'en reste plus qu'un vestige : quelques brins de duvet collés sur une partie du vêtement d'une des six beautés.

Les visages sont peints ; les chevelures et les vêtements sont indiqués seulement par des traits. Les arbres qui les entourent, les rochers et tout le paysage semblent avoir été peints à



BEN ZAÏTEN (Sarasvati, sanscrit).

VIIIe siècle (École des Beaux-Arts de Tokio).



l'origine en Soumié. L'exécution est entièrement soumise aux règles picturales que nous connaissons. Les auteurs ont cherché à exprimer le caractère et ont soigné le modelé. Les six femmes ont des visages pleins et ronds, des mains potelées. Les arbres et les rochers relèvent absolument du style chinois.

Pl. XIV. — La Dêvî de bon augure. — (Kitshi jyau Tennyo) Yakoushi ji, en Yamato.

Découverte il y a neuf ans dans le Tchin jyou Hatchiman gou du Yakoushi ji, cette peinture sur étoffe, qui mesure $0^{m},54$ de superficie, peut être certainement attribuée au temps de Shyaumou Ier.

Bien que certaines parties des vêtements et les doigts des personnages soient effacés, cette œuvre est encore remarquable par le charme de l'arrangement et du coloris.

Le visage est japonais, dans le caractère des femmes du paravent décrit ci-dessus.

Le costume, qui n'est pas sans rappeler celui des divinités bouddhiques, montre une grande richesse. La robe violet foncé et la jupe vert clair rappellent le costume officiel des princesses du sang de ce temps. Il paraît très probable qu'il faut voir en cette œuvre le portrait d'une personne éminente de ce temps.

Pl. XV. — Panneau de châsse. — Bên zai ten (Sarasvati). Tokyau, école des Beaux-Arts.

On dit que cette peinture était autrefois au Jyaurouri ji en Yamashiro.

Si elle appartenait au trésor de ce temple, elle devait orner la face antérieure d'une châsse qui renfermait la statue de bois d'une Dêvî de bon augure, qui est maintenant conservée à l'école des Beaux-Arts de Tokyau.

Indépendamment de ce panneau, sur les portes de la châsse sont peintes six figures, celles de Bon ten, Tei shyakouten et des 4 Tennau (Indra et les 4 Maharadjas). Toutes ont un mètre de hauteur. La surface du panneau a été revêtue d'une couche blanche sur laquelle ont été étalées des couleurs très résistantes.

Il est difficile de déterminer si cette peinture est de la fin de l'époque de Shyaumou Ier ou de celle de Kwammou Ier qui régna trente ans plus tard (782-806). Son style semble indiquer qu'elle appartient au temps de Kwammou. Les motifs décoratifs rappellent la manière des T'ang et ne présentent pas le caractère japonais. En admettant que l'exécution soit de l'époque suivante, l'arrangement primitif est certainement du temps de Shyaumou Ier.

Le style est austère et le mouvement absent : mais la touche est habile et ferme. Le dessin et le coloris de l'ornementation sont particulièrement beaux.

Parmi les autres monuments de la peinture de cette époque qui nous sont parvenus, on cite, dans le trésor du Shyau Sau in du To daï ji un dessin à l'encre de Chine sur étoffe, représentant un bosatsou ; sur les pétales d'un instrument bouddhique en forme de lotus, des phénix, des oiseaux, des animaux et des plantes ; et, d'autre part, une peinture montrant trois femmes faisant de la musique.

CHAPITRE IV

Sculpture.

La haute société de cette époque, prise d'un élan de ferveur bouddhique qui allait jusqu'au renoncement des richesses, mettait sa gloire à faire exécuter des images religieuses, et y consacrait des sommes considérables. C'est ainsi que la statuaire bouddhique atteignit la perfection, tant par l'ingéniosité de la conception que par la beauté de l'exécution. Shyaumon Ier, la 14e année Tèmbyau (742), décréta la fabrication de la statue colossale du Roshiya na boutsou. On fit alors une souscription dans tout l'Empire. En trois ans, plusieurs projets furent émis, et, après huit tentatives, on éleva la statue à Nara. Il avait fallu quatre années pour l'achèvement, y compris la dorure; enfin, la 4e année Tèmbyau Shyaubau (752) de l'impératrice Kautèn, on procéda à la cérémonie de l'ouverture des yeux. Cette statue assise, en bronze d'or, mesure 16^m^,05 de hauteur; la face, 4^m^,10; le bras 5^m^,70; la gloire 4^m^,50. On y employa 48,936 kilog. de cuivre pur et 7571 kilog. d'argent blanc. On la flanqua de deux bosatsous (acolytes) de 9 mètres de hauteur. C'est l'œuvre la plus colossale qu'on ait jamais faite au Japon.

Elle ne fut pas la seule pourtant; car on ne saurait énumérer les statues bouddhiques qui furent exécutées à cette époque, tant pour les sanctuaires célèbres, pour les temples de diverses provinces que pour les sept temples de Nara : Todaïji, grand temple de l'Est; Daï an ji, temple de la tranquillité; Saï Daï ji, grand temple de l'Ouest; Ko ji, temple de l'instauration du bonheur; Gwan go ji, temple de l'instauration originale; Sho taï ji, temple de l'invocation; Yakoushi ji.

Aujourd'hui, plus de douze cents ans ont passé, apportant les intempéries et les dégradations. Et c'est par centaines encore qu'on dénombre les œuvres subsistantes, soit dans le To daï ji, le Kofoukouji, le Sho taï ji, soit dans tous les anciens temples du pays. On peut se faire par là une idée de la magnifique efflorescence de la statuaire.

Cet art, à cette époque, harmonise avec bonheur la double tendance à l'idéalisme et au réalisme. Les proportions, les attitudes et les draperies sont presque toujours ingénieusement trouvées. Mais c'est surtout sur l'expression du visage que les artistes ont porté leur effort. Les habitants du ciel (Tèm bou), par exemple, allient, dans leur expression générale, la puissance et la sérénité apitoyée. Il en est de même des Amida et des Kiwammou, toujours aussi aimables que majestueux.

L'exécution matérielle montre des progrès remarquables. L'exécution des statues colossales prouve une science et une pratique de la fonte supérieures; le bois est travaillé avec une belle maîtrise; et quant aux statues de terre et de laque sèche, c'est un art qui est entièrement limité à cette période.

La statuaire en terre eut ses commencements dans la période précédente, c'est-à-dire sous l'impératrice Ghèmmyau, pendant les années Wado (708-715), dans le Tau à cinq étages du Hauryouji. Les statues du modèle du Shyou misen (mont Mérou) sont toutes en terre. Voici quel était le procédé employé pour ces statues. On construisait d'abord une armature en bois, qu'on enveloppait de paille, et sur laquelle on plaçait un enduit de terre et de balle de riz malaxés ensemble. Cela constituait le noyau. On complétait la forme avec de la terre glaise, et le modelé définitif était exécuté avec une matière analogue au talc. Les bras et les ornements étaient modelés séparément et ajoutés ensuite. On terminait par la mise en couleur.

Tous ces procédés étaient parvenus à un degré de perfection au cours de l'époque Tèmbyau,



TAMONTÉN (Dhrirachtra, sanscrit).

VIIIe siècle (Kaïdaïm Todaïjien, Yamato).



qui a produit des chefs-d'œuvre, tels que les statues des quatre Tennau, du Kaïdan in du To daï ji, et celle du Shik Kon Gau jin dans le Hokké dau du même temple.

La statuaire en laque sèche était d'une exécution doublement difficile et demandait un soin minutieux. Comme la statuaire en terre, elle avait son origine à l'époque précédente, et eut vite accompli des progrès extraordinaires au cours de l'époque de Shyaumou I[er].

On employait deux méthodes :

1° On modelait une statue en terre sur laquelle on faisait un moule creux, dans lequel on coulait une laque très fine destinée à constituer l'extérieur de la statue ; à l'intérieur, on coulait successivement une laque de plus en plus grossière ; et la statue retirée du moule était enduite d'une matière composée d'un intime mélange d'encens, de feuilles et d'écorces séchées, et réduites en poudre impalpable, de shikimi (*Illicium religiosum*), de terre pourrie des étangs et de poudre céramique. La statue creuse ainsi obtenue était fixée sur une armature de bois enveloppée d'étoffes. On ajustait les bras et les jambes, exécutés à part, avec de la laque liquide ; on enduisait et fixait les coutures ; et le travail était terminé. Le Boutèn tei Shyakou Teu de la salle du troisième mois au To daï ji a été obtenu par ce procédé.

2° On commence par faire en bois la première masse de la statue. On y applique un enduit de matière assez grossière, sur lequel on colle de l'étoffe, et on termine par un enduit de laque fine. Ce second procédé est plus simple et plus facile, mais il ne permet pas un travail délicat, et les statues ainsi obtenues sont très lourdes. Les démons que les quatre Tennau foulent aux pieds dans le San gatsou au To daï ji sont des produits de cette méthode.

Des statuaires du temps de Shyaumou I[er], il ne nous a été transmis que sept ou huit noms, parmi lesquels ceux de Ko mi naka nè mouraji Kimimaro, le célèbre auteur du Daï boutsou ; de Taka itchi ma kouni, de Taka itchi mamaro ; de Kakino moto no Otama.

Komi Nakané Mouraji Kimimaro descendait d'un ancêtre coréen naturalisé. Quand Shyaumou I[er] émit son vœu de faire exécuter le colossal Roshyana boutsou, la difficulté de la tâche décourageait les plus hardis, et nul artiste ne se proposait. Kimimaro ne se décida pas sans réflexion ; enfin, il accepta la commande et mena l'œuvre à bonne fin, mais après combien d'efforts et d'angoisses ! Il reçut, avec le titre de maître en Daï boutsou, sous-intendant de la construction impériale du To daï ji, le second sous-quatrième rang.

Il fut aidé par trois maîtres-fondeurs, Taka it hi no ma Kouni, Taka itchi mamaro et Kakino moto no Otama.

Il est question de deux frères, tous deux sculpteurs, qui eurent à cette époque une renommée considérable. Ils s'appelaient Kei boum Kwaï et Kei boum Komi ; mais leurs contemporains, qui les admiraient profondément, les avaient surnommés Kaçonga bémoura, parce qu'ils étaient originaires de Kaçonga bémoura, en Kawatchi. La légende s'est emparée de ces deux artistes à qui elle attribue une foule de chefs-d'œuvre. Un trait de cette légende montrera quel était le prestige de leur talent.

Dans la 1[re] année Jiinki (724) de Shyau mou I[er], les deux frères étaient chargés de sculpter la Kwanzéon à onze faces, patronne du Hacédéra de Yamato. En quête d'un bois parfait, ils pénétrèrent dans une forêt et se mirent au travail. Il advint qu'un bûcheron, passant près de là, put les regarder travailler. Il vit que Kei boum Kwaï était un Dizau bosatsou à six bras et Keï boum Komi un Boukou Ken jy akou à six bras. Chacun d'eux à chaque main tenait un ciseau ; et ainsi faisaient-ils leur œuvre.

Quelle que soit la part d'exagération accordée à leur faculté de production, il n'est pas douteux que ce furent deux artistes célèbres en leur temps. On leur attribue le Foukou ven Shyakou du Kwan-youji, en Yamashiro, et les trois patrons Amida de Tabouminé en Yamato. Mais rien n'est certain à ce sujet.

Un autre artiste a eu la fortune de devenir un personnage de légende : Ghyaughi, à qui l'on attribue aussi un grand nombre de statues merveilleuses.

Dans le trésor de Shyau So in du To daï ji, au revers de masques, dans des scènes de danse religieuse, il est écrit : « Fait par Ohota Yamato Maro Hajiné, le premier avec quatre autres artistes ; le bonze Kwanki, le général Wampoukou, etc. »

Il existe, au Tau sho daïji, un antique Bouddha, dont l'auteur serait, dit-on, le même sculpteur Gombô riki Shida, aidé de quelques confrères, Chinois comme lui-même. Ces artistes avaient-ils accompagné le bonze Gauyin lorsqu'il vint au Japon ? On ne peut rien affirmer à cet égard. Toujours est-il que parmi les Bouddhas anciens du même temple, on en voit plusieurs autres dont la facture est évidemment chinoise.

MONUMENTS

Kwanzéon bosatsou. — (Hauryouji Dembo dau).

Cette statue en laque sèche, haute de $1^{m},74$, doit dater du commencement de Shyaumou Ier. La facture ressemble à celle des œuvres célèbres de la période précédente, telles que les trois patrons Yakoushi et la Kwanzéon de bronze du Yakoushi ji. Les plis du vêtement, comme aux œuvres de ce temps, attestent une recherche de décoration et de symétrie peut-être canonique.

L'attitude, l'expression, la forme même des quatre membres ont tous les caractères attribués au corps d'un Bouddha. C'est une œuvre de très haute valeur.

Pl. XVI. — Les 4 Tennau. — (To daï ji, Kaï dau in).

Ces quatre statues en terre, hautes de $1^{m},62$, sont du même temps. Nous reproduisons celle qui représente Ta mon ten (Vais ramana). En sa qualité de Tennau du Nord, il commande à 100 000 Yashya (Yakcha). Il garde la route du Bouddha, la cuirasse d'or couvrant son torse. A la main il tient habituellement une Shyari Tau funéraire). Son attitude est vaillante et calme. C'est bien le dominateur des Yashya Rasetsou, fier de son prestige de vainqueur du Nord.

Les autres Tennau, Dji ko kou tèn, Zau tchyau tèn, Kwan mokowtèn, chacun d'un caractère différent, sont des chefs-d'œuvre du même ordre.

Tous les quatre étaient colorés de la tête aux pieds ; mais la peinture a été éraillée : il en reste à peine trace aujourd'hui. Leurs pupilles étaient indiquées par des obsidiennes incrustées.

Pl. XVII. — Juitcimenkannou (Avalôkitesvara Ikadas, sanscrit). — Hokkéji (Yamato).

Bois sculpté de $0^{m},96$ de hauteur. Le Hokkéji élevé la 13e année Tembyau (741) de Shyaumou Ier, à la prière de l'impératrice Kwaumyau, est un temple de nonnes. On dit que la statue reproduit les traits de l'impératrice.

Chaque groupe des onze faces montre une expression différente. Les trois visages de face sont empreints de douceur ; les trois visages de gauche paraissent ironiques, et les trois de droite ont un léger rictus. La Kwanzéon sourit-elle au bien et regarde-t-elle le mal avec dédain ? On pourrait admettre ce symbolisme. La face dominant les autres ne sourit ni ne pleure : elle est rayonnante de sérénité.

La onzième face, au-dessus de la tête, est un masque de Bouddha, celui de Shyauhôhmyau Nyoraï (Vroï Dharmaprabhâsa Tathagata).

La composition et l'exécution de cette statue sont d'une extrême beauté.

Le corps, en marche, pèse sur le pied gauche, tandis que le pied droit se porte en avant, avec légèreté, les extrémités des doigts relevées. La main droite fait un signe liturgique ; la gauche, dirigée vers le genou, retient le bord du vêtement.



JÛITCIMENANNON (Avalokites'vara Ikadas. sanscrit).

VIIIe siècle (temple Hokkeji, Yamato).



Dans le visage du Bouddha, le regard, droit et éclatant, affirme le salut du monde et révèle la profonde commisération de cette tête sublime pour tous les êtres.

Dans cette statue, de proportions admirables et de caractère aussi gracieux que puissant, tous les détails sont traités avec le plus grand soin. Le bois, dépourvu de peinture, permet de voir le travail du ciseau, d'une sûreté extraordinaire. C'est là, en vérité, la plus belle de toutes les statues qui nous restent du temps de Shyaumou Ier.

Pl. XVIII. — Statue de Shi-Kongô (Vadjrapâni, sanscrit). — Hokkédau, To daï ji

Statue en terre de 1^m^,65 de hauteur. Shikkou gan jin, le maître du ciel du désir (Kamadhatu) tient à la main le Kindô shyo (sceptre de bronze d'or) qu'il semble brandir pour prendre possession de tous les cieux. On dit que c'est devant cette statue que priait le célèbre patriarche Raubèn, comme devant celle de son patron préféré.

Elle a subi des détériorations : elle est grattée et écaillée. La main droite est mutilée. Telle qu'elle est, elle constitue, parmi les statues en terre, une œuvre d'une beauté comparable à celle des quatre Tennau de Kai dan in. Il subsiste assez de coloris pour en faire deviner la perfection.

La légende raconte qu'en temps de guerre, il sort de la bouche de la statue des myriades de guêpes qui vont piquer et tuer les ennemis.

Son attitude, ses yeux ronds, ses reins élancés, les espèces d'antennes décorant sa tête, le sceptre qu'il tient à la main, tout, dans son aspect, rappelle la forme de la guêpe. C'est là sans doute l'origine de la légende.

Pl. XIX. — Statue de Bon tèn (Brahma). — Hokkédau, To daï ji.

Laque sèche de 3^m^,96 de hauteur. Acolyte du patron de Hokkédau, Foukou Ken jakou boutsou, cette statue est le pendant de celle de Tai shyakou Tèn (Indra). Ces trois statues sont, d'après une tradition constante, l'œuvre du patriarche Raubèn. Le corps droit, en prière, leur attitude est pleine de noblesse et d'élégance. L'expression des visages est d'une sérénité et d'une majesté infinies. Elles relèvent d'un idéal supérieur à celui d'un artiste ordinaire et l'on y sent l'inspiration d'un homme de génie.

En outre de ces œuvres, ce qui reste des sculptures de cette époque forme un ensemble considérable.

Les douze Shinshyau du Shin yakoushi ji, à Nara, et les quatre Tennau du Sai daï ji sont des œuvres célèbres de la fin de cette époque.

Le Daï boutsou, dans les incendies causés par les guerres, fut brûlé deux fois, à la tête et au corps, et deux fois dut subir des restaurations.

La première fois, c'était en la 4e année Jishyau (1180) de Takokoura Tennau Au cours de troubles militaires, Tahira shighé hira brûla le Daï boutsou dèn, dont la tête fut détruite. Goshiva Kava Hauvau donna l'ordre de le restaurer la 6e année Kèn Kyou (1195). Il est probable que la restauration ne se borna pas à la tête et s'étendit à tout l'ensemble.

Plus tard, le 10e mois de la 10e année birskou de l'empereur Oghimatchi (1567), au cours de la bataille entre Matsou Naga Hiça Hidé et Miyoshi Yasou Naga, le Daï boutsou dèn fut une seconde fois incendié par les soldats. L'année suivante, un habile peintre et sculpteur de Foukouzomù, en Yamato, consacra toute sa fortune à le réparer.

Ainsi, ce qu'on peut voir aujourd'hui de cette statue est une restauration des époques Kèn Kyou et Sirokou.

CHAPITRE V

Architecture.

L'architecture de l'époque de Shyaumou Ier est la continuation de celle de la période précédente, mais plus perfectionnée. Les règles de construction des garan offrent bien des détails différents de la période précédente. Mais, en somme, c'est bien la même architecture, dont l'idéal s'est fortifié et dont les moyens d'exécution sont plus développés. Les proportions deviennent plus justes, et le bâtiment prend un aspect de robustesse et de majesté.

L'ornementation de l'architecture intérieure emploie les mêmes procédés que dans la période précédente, cependant elle adopte des motifs d'un caractère qui lui est propre.

A la fin de l'époque de Shyaumou Ier, on en vient à préférer des couleurs plus éclatantes.

Architecture des palais. — L'impératrice Ghèmmyau, lors du transfert de la capitale à Héijyau (Nara), donna ordre de construire le Daï naï ri (grand palais intérieur). Bien que déjà l'art de la construction eût eu l'occasion de progresser, il n'avait pas encore conduit ses méthodes à un degré suffisant. Il est probable que l'impératrice et tous les services officiels furent installés dans de grands bâtiments à colonnes rouges, recouverts de tuiles bleues.

Sous le règne de Shyaumou Ier, les cinq premiers rangs de fonctionnaires impériaux, et même les gens du peuple ayant de la fortune, couvraient leurs maisons en tuiles badigeonnées de rouge, si l'on en croit les chroniques. Il semble donc que dès lors la tuile soit entrée dans l'usage courant.

La tradition raconte que le Tausho daï ji de Nara devint, par ordre de l'empereur, la salle de réunion du matin du Daï naï ri. On ne possède aucun moyen de contrôler cette assertion.

A cette époque naquit la croyance à l'origine commune des divinités indigènes du Bouddhisme, en sorte que les Kami et les Otocké peu à peu se confondirent. Mais, en étudiant le style de l'architecture shintoïste du temps, il ne semble pas qu'il se soit approprié celui de l'architecture bouddhique.

La 2e année Hauki (771) Soujiwara momo kawa, conformément aux ordres de l'empereur, revisa les règles établies pour la construction des palais. On voit par là qu'ils étaient de style shimméi, et les toitures n'avaient pas encore leurs bordures en ligne courbe.

MONUMENTS

LE HOKKÉDAU (To daï ji, Yamato).

Le Hokkédau a été fréquemment restauré et a beaucoup perdu de son caractère originel. Cependant, l'intérieur est à peu près tel qu'il était il y a plus de mille ans. Divers détails, tels que les colonnes, le travail du plafond, montrent bien le goût du temps, et les assemblages appartiennent au véritable style de l'époque de Shyaumou Tennau.

Fig. 34. Ce kondau, qui compte 7 travées, s'élève sur une terrasse. Il a conservé la forme antique. L'extérieur est entièrement badigeonné en rouge, sauf des détails colorés diversement. Il semble que déjà, à cette époque, on se préoccupait de donner aux bâtiments japonais une décoration très vive en couleurs.

En général, dans les garan japonais, les détails les plus caractéristiques sont le tour des noki et les koumi mono. La proportion des koumi mono seule permet très bien de déterminer



SHI-KONGÔ (Vadrapâni, sanscrit).

VIII° siècle (temple de Hokkédau, Todaïji).



la date des monuments. Ainsi, au Sho daï ji, les kouni mono et le tour des noki prouvent bien que la construction remonte à l'époque de Shyaumon Ier.

Le To daï ji et le Saï daï ji de Nara sont les deux grands garan qui appartiennent à l'architecture de cette époque. Si le Saï daï ji s'éloigne quelque peu du style antique, en revanche le To daï ji lui garde une plus grande fidélité. On peut encore distinguer les vestiges de la grande porte du Sud, des portes de l'Ouest et de l'Est, de la porte centrale, du portique

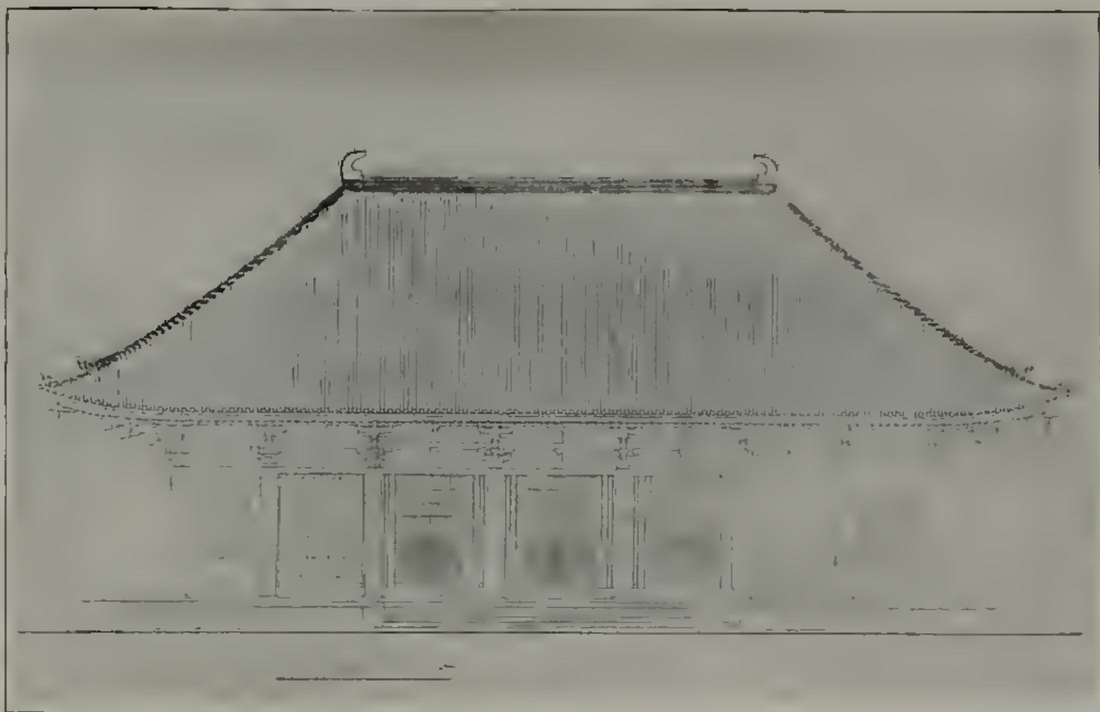


Fig. 34. — Kondo (temple doré de Toshiodaiji).

du kondau, de la salle de conférences. Le kondau, qui est devenu le Daï boutsou dèn, est d'une dimension unique.

Le shïuyakouji de Nara est aussi un vestige de cette époque. Les deux Tau de l'Est et de l'Ouest du Tayéma déra lui appartiennent également. Le style et l'exécution sont semblables à ceux du kondau du Sho daï ji.

En résumé, les trois périodes de Souïko, Ten tchi et Shyaumon peuvent témoigner, par leur architecture, qu'elles furent pacifiques et joyeuses et l'œuvre d'architecture la plus remarquable qu'elles aient produite, ce sont les garan des six sectes de Nara.

CHAPITRE VI

Arts industriels.

Il n'est personne qui, ayant une fois visité le trésor de Shyan so in, au To daï ji, ayant vu les innombrables objets précieux, les curiosités rares dont il est rempli, n'ait été émerveillé de la magnificence des arts de cette époque.

Là se trouvent réunis des objets d'art obtenus par tous les procédés : sculptures, mosaïques, fontes, laques, broderies, émaux cloisonnés, verreries, nacres. Il n'est pas un genre

de fabrication inconnu ou même négligé, et tout a atteint un degré de perfection dont on voit rarement l'équivalent aux âges suivants.

L'arrangement décoratif est alors conçu avec une ingéniosité inépuisable. Chaque objet montre une harmonie merveilleusement trouvée avec le but pour lequel il est créé. Le dessin en est toujours choisi avec une entente subtile du sentiment correspondant à l'objet. S'agit-il d'un instrument bouddhique, la forme en est inspirée des conceptions bouddhiques. S'agit-il d'un instrument de musique, sa forme évoque les plus profonds arcanes de la musique. Dans les plus petits détails de chaque objet se manifeste la préoccupation de lui donner une signification correspondante à son usage. Jamais le moindre motif n'est dessiné arbitrairement, et la plus minutieuse critique ne parvient pas à trouver en défaut cette curieuse poursuite de l'idée maîtresse.

La forme de tous les objets est d'une élégance suprême. Souvent, dans un simple bibelot de métal pas plus grand que le pouce, l'artiste a su enfermer une beauté évoquant l'immensité de la nature.

Cette recherche de la délicatesse, résultat d'une attention et d'une observation sagace, est la caractéristique des arts japonais et son triomphe. Les ouvriers d'art japonais, s'adonnant depuis l'antiquité au même métier, de génération en génération, le fils succédant au père et à l'aïeul, sont façonnés par une force d'hérédité accumulée. Ce fut surtout à partir du règne de Shyaumou Ier et depuis l'installation à la cour des bureaux de peinture, de tissage, de forge, de fonte, de céramique, de laque, etc., que les progrès marchèrent à pas de géant. Chaque artisan, protégé et garanti contre le souci de la vie matérielle, put se livrer tout entier à la pratique de son art.

Les objets précieux conservés aujourd'hui dans le trésor de Shyau sô in sont au nombre de plus de 3000 : sabres et épées, cloches et miroirs, objets de parure, dessins et livres, écritoires, instruments de musique, bibelots, brûle-parfums, etc., sans compter les objets de culte et de cérémonial.

Déjà, en la 8e année Têm byau Shyauban (756), Shyaumou avait légué tout ce qui lui avait appartenu au To daï ji pour l'offrir au Roshyanaboutsou. A tous ces objets était joint un registre des offrandes où chacune était décrite en détail.

Selon cette liste, 70 objets auraient appartenu au temps de Temmou Ier et de Ghemmyau Ier. Hormis ceux-là, la plupart des autres ne peuvent être attribués qu'à l'époque de Shyaumou Ier.

Sur la liste, plusieurs sabres longs (tatchi), plusieurs paravents sont indiqués comme chinois; une châsse et un paravent comme coréens. Le reste doit donc être bien reconnu comme de fabrication japonaise.

Un vieux livre du To daï ji mentionne la fabrication de miroirs et d'autres objets, dont le caractère et le style attestent surabondamment l'origine japonaise.

Nous allons passer en revue une série de ces objets se rattachant aux divers arts.

MÉTAUX

La fonte, la sculpture et tous les arts du métal ont fait à cette époque des progrès que l'on peut mesurer quand on connaît la grande œuvre du Daï boutsou.

Mais l'art du métal ne se bornait pas à la fonte de statues colossales. L'ornementation délicate des miroirs et des armes, la ciselure pour laquelle on employait toutes sortes de ciseaux et burins, prouvent le développement d'un art dans lequel la beauté du métier fait ressortir l'ingéniosité des motifs.



BON TÈN (Brahma, sanscrit).

VIII[e] siècle (temple de Hokkédau, Todaïji).



MONUMENTS

Pl. XX. — Objets de Shyau sô in (n°s 1 à 9).

[1] *Miroir rond en cuivre blanc* (Shyau sô in). — Ce miroir, d'une belle fonte, legs de Shyaumou Ier, est le plus grand des miroirs conservés dans le Trésor. Au revers apparaissent les génies des 4 éléments, les 8 kwouaï et les 12 signes du zodiaque. Le bouton est en forme de lion.

[2] *Miroir rond, plat, à incrustations de nacre* (même provenance), diamètre 0^m,387. — Au revers, en nacre et ambre rouge, sont incrustés des motifs d'animaux, d'oiseaux et de plantes.

[3] *Miroir aux 8 feuilles de lotus, en cuivre blanc* (même provenance), diamètre 0^m,51. — Au revers, vue de la montagne de Bauryou dont le sommet plonge dans les nuages. Au bord, les 8 Kwa-Boutou en forme de tortues.

[4] *Miroir aux 8 feuilles, à revers laqué* (même provenance). — Au dos laqué, motif de phénix, grues et plantes. Le travail est du genre *Hei datsou mou*, c'est-à-dire fait de minces lames d'or et de cuivre noyées dans la laque et ciselées.

[5] *Miroir octogone* (même provenance). — La face est d'argent; au revers, sur un fond d'or vierge, un motif de fleurs est fait en cloisonné. Les cloisons, plus épaisses qu'aux siècles postérieurs, sont en fil d'argent. Le travail du cloisonné a été réglementé par les ordonnances de Daihau, sous Monmou Ier, qui favorisa cet art. On dit même qu'il s'occupa beaucoup de ses fondeurs. Cet art a dû faire de grands progrès dans cette période.

[6] *Sabre long décoré d'argent et de pierreries* (même provenance), longueur 0^m,801. — Ce Tatchi est d'une décoration riche. La lame n'a qu'un tranchant. La poignée est recouverte de peau de requin, le fourreau, de laque noire et de laque d'or, porte des motifs d'animaux et de lianes. Les pièces de monture métalliques sont en or et argent, ciselées et incrustées de pierreries. Parmi les planches, la première représente l'objet dans son ensemble; la deuxième, une reproduction de la lame; la troisième, une reproduction du fourreau.

[7] *Sabre suspendu à un ceinturon* (même provenance), longueur 0^m,587. — Lame à un tranchant, poignée en bois de santal. Le fourreau, de laque noire, est ornementé d'animaux fantastiques et de plantes sans relief, en or et argent. Les pièces de la monture sont d'or et d'argent, sculptées de lianes.

[8] *Brûle-parfums* (même provenance). — A manche en santal, à motifs plats d'or et d'argent.

Brûle-parfums à main. — Orné de motifs plats d'or et d'argent et de grandes et petites pierreries. Sur le couvre-feu et à l'extrémité du manche sont ciselés des lions de bronze d'or, d'un travail particulièrement délicat. Les proportions de ce brûle-parfums sont belles et l'ornementation d'un goût exquis.

[9] *Plateau de bronze d'or.* — Est-ce un ustensile de table ou un objet du culte? Quoi qu'il en soit, la forme est très belle, celle d'une fleur renversée. Le couvercle est ajouré.

Pl. XXI. — Pierre sonore de Kwa gên (Kofoukouji, Yamato).

Les objets du Shyausô in ne doivent pas faire négliger les objets remarquables en fer ou en bronze, de cette époque. Le gong et son socle, conservés au Kôfoukouji, sont désignés sous le nom de « pierre sonore de Kwaghèn », du nom d'une localité de Chine qui produit une pierre renommée, avec laquelle on fabrique des instruments de musique très estimés. Cependant, cet objet est un véritable gong, ne contenant aucune partie en pierre, et c'est à sa réputation de belle sonorité qu'il doit son surnom.

Il est haut de $1^{m},875$ et tout entier en bronze. Le gong s'accroche aux enroulements de quatre dragons et le pilier central est supporté par un chien de Corée. La forme est d'une extrême élégance, et la fonte très bien venue. Son style magnifique rapproche ce gong des objets d'art du Yashiro, du Kaçoung et du Tau sho daïji, et certifie une origine japonaise de la même époque.

SCULPTURE ET NIELLURE

Pl. XX. — Objets du Shyau So in (nos 10 à 20).

La sculpture et la niellure à cette époque ont fait de grands progrès tant au point de vue de l'arrangement décoratif que de l'exécution. La niellure, en particulier, s'inspirant des procédés des arts étrangers, parvient à une pratique et à une habileté remarquables.

Objets.

(10) *Vaisseau en bois sculpté.* — Shyau So in. — Ce vaisseau et son couvercle sont tous deux sculptés de feuillages en forme d'acanthe et rehaussés d'or et d'argent. Il existe un couvercle dépareillé du même genre. Les feuillages qui décorent ressemblent à l'acanthe plus encore que ceux du vaisseau. Ce couvercle, mince, ajouré, est une pièce très remarquable par la beauté de la forme et la finesse du travail.

(11) *Pied en ivoire.* — Cet objet qui est l'étalon du pied de l'époque, soit 9 pouces 7 f. 82 du pied d'aujourd'hui, est divisé en compartiments d'un pouce, servant d'échelle. Deux lames sont peintes en rose et 2 autres en vert. De délicats motifs gravés le décorent.

(12) *Échiquier en marqueterie de santal.* — Cet échiquier mesure $0^{m},515$ de côté et $0^{m},156$ d'épaisseur. Les lignes de séparation des cases et les ornements des côtés et des pieds sont tout incrustés d'ivoire d'un très beau travail. Les dessins, incrustés en ivoire coloré, des bordures représentent une chasse au lion et une caravane avec des chameaux. Les boites destinées à recevoir les pions sont en forme de tortue ; et la boite renfermant l'échiquier est plaquée d'écaille incrustée d'hexagones en ivoire et ornée de motifs d'or et d'argent.

(13) *Flûtes droites.* — En bambou sculpté de fins motifs, parmi lesquels des femmes pinçant du Biwa ou cueillant des feuillages.

(14) *Sho* (orgue à bouche). — Les tuyaux sont de bambou, la monture de bois laqué, décoré d'incrustations d'argent représentant un *Karyobiu* (ange femelle) soufflant dans un *Shō*, et de petits enfants jouant de la musique.

(15, 16) *Biwa en ivoire coloré et santal.* — Le santal est incrusté de motifs en ivoire coloré. Sur la face une chasse est représentée, en couleurs. Le haut de l'instrument est laqué. Sur le dos sont des motifs de fleurs et d'oiseaux en ivoire coloré. Les dessins sont gracieux, et l'ivoire coloré d'un travail très soigné.

(17) *Biwa à 5 cordes.* — Santal incrusté de nacre. Sur la touche en nacre incrustée sur écaille figure un Indien à cheval sur un chameau et pinçant du biwa. L'exécution est parfaite sous tous les rapports.

(18) *Ghènkàn* (Ghèkkin). — Santal incrusté de nacre. Sur la touche en écorce sont dessinées trois femmes pinçant du ghèkkin. Au dos, des perroquets en nacre, tenant dans le bec des herbes fleuries.

(19, 20) *Kōkō* (instrument du genre de la harpe européenne). Hauteur : $1^{m},50$; environ 23 cordes. — On trouve au Shyau-So in les débris de deux de ces harpes. Les deux *koko* qui sont représentés ici sont des restaurations, les originaux étant en très mauvais état.

Sur la caisse sont peints des animaux, des oiseaux et des fleurs. Au pied de la colonne sont sculptées une tête de lion et des fleurs. Les instruments sont destinés à être pincés, l'un la tête suspendue, l'autre la colonne appuyée au sol.



OBJETS DE SHYAU SÔ IN (Trésor impérial)

VIIe siècle.



CÉRAMIQUE, POTERIE ET VERRERIE

Pl. XX. — Objets du Shyau sō in (nos 21 à 24).

La céramique est restée dans un état assez primitif, relativement aux autres arts. Cependant le vert, le jaune, le violet, et d'autres tons sont déjà employés.

La verrerie, pratiquée de longue date, a déjà fait preuve d'une grande habileté. On fabrique des verreries de couleur verte ou violette ; d'autres sont taillées à facettes ou gravées.

Objets.

[21] *Vase à fleurs en poterie.* — Hauteur : 0m,414 ; du genre dit *Kautchin yaki.* — Terre blanche et friable, marquée par places de taches d'émail vert. Les bords sont relevés ; les pieds mutilés.

[22] *Caisse de tambour en poterie.* — Hauteur : 0m,378. *Kautchin yaki.* Lignes d'émail vert et jaune sur fond blanc.

Le Trésor renferme encore plusieurs dizaines de plats à offrande et de petites pagodes.

[23] *Plat creux en verre.* — Pâte de verre vert clair, de forme elliptique. Le fond est d'un relief très saillant et présente à la panse des poissons et des plantes aquatiques gravés.

[24] *Tasse en verre.* — Pâte de verre blanc. Sur toute la face extérieure apparaissent en creux des hexagones. La fabrication est très soignée.

TISSUS ET TEINTURES

Pl. XX. — Objets du Shyau sō in (nos 25 à 37).

Déjà, du temps de Ghemmyau Ier on avait envoyé des maîtres tisseurs de l'atelier impérial dans toutes les provinces pour y enseigner le tissage du brocart. Ainsi tous les tisseurs de toutes les provinces connurent cet art. Les relations avec la Chine importèrent au Japon toutes sortes de tissus chinois qui servirent de modèles à nos ouvriers.

Aujourd'hui, parmi les tissus conservés au Shyau sō in et au Hō Kyakouji, on voit des brocarts de toutes sortes, qu'on peut attribuer à l'industrie japonaise. Certains tissus faits de fils de couleurs différentes, depuis 3 jusqu'à 13, représentent des animaux, des plantes, des fleurs. Quelquefois on y mêle des fils d'or et d'argent, ou bien l'on tisse des perles à même. On faisait aussi des étoffes du genre cachemire.

L'art de la teinture avait déjà perfectionné ses procédés. Sous Tèn tchi Ier, des étoffes teintes avaient été exportées par les ambassadeurs comme produits propres au Japon. Parmi les différents procédés, on cite celui-ci : on dessine sur l'étoffe le modèle avec de la cire ; on fait l'opération de la teinture et l'on enlève la cire ; le dessin apparaît alors. Le résultat ainsi obtenu est plus délicat que celui qu'obtiennent les Chinois. Certaines étoffes teintes par ce procédé montrent deux ou trois couleurs.

Une autre méthode consiste à graver le motif sur une planche, et à teindre l'étoffe à l'aide de deux planches. Dans ce genre, on connaît aussi des teintures en deux et trois couleurs.

Pièces.

(25) *Brocart représentant une scène de chasse.* — Ce genre de tissu, appelé brocart japonais, est souple. Le motif a dû être copié sur un brocart chinois. Mais le dessin a été modifié par l'addition de plusieurs détails nouveaux. Il est conservé au Hauryouji.

(26-27) *Brocart à chèvres.* — Brocart japonais, d'un travail délicat et d'un dessin très précis. Des chèvres y courent parmi des plantes. Le fond est tissé de soie. La disposition en damiers tissés et coupés d'ornements est tout à fait nouvelle.

(28) *Brocart à oiseaux, animaux et fleurs.* — Des chèvres, des grues, des fleurs sont semées selon un arrangement très adroit.

(29) *Brocart à bandes.* — Le dessin en est très habile. Les bandes sont obliques. Entre elles sont répartis des oiseaux et des fleurs disposés obliquement. Si l'on regarde de loin cette pièce étendue comme tapis, l'effet en est très beau. C'est pour cela sans doute qu'on l'appelle *nishikia* (semis allongé.)

(30) *Brocart à phénix.* — Les phénix sont entourés d'enroulements de vigne et séparés par des feuillages décoratifs. Le coloris est très beau.

(31) *Brocart aux rinceaux obliques.* — Les fleurs dites Karahana (lotus du dessin indien) et les papillons sont disposés obliquement et combinés en douze couleurs. L'exécution du tissu est d'une finesse remarquable.

(32) *Brocart au halo.* — Le dessin représente le soleil brillant dans les nuages. Sur les bords, les nuages sont doublés. Les nuances dégradées vont du foncé au clair.

Le Shyau sô in renferme encore plusieurs autres espèces de brocart.

(33) *Tapis de table à fleurs et oiseaux.* — Le dessin présente, symétriquement disposés à droite et à gauche, des fleurs rares, des oiseaux d'eau et des nuages. Le coloris est très varié.

(34) *Paravent.* — Une des feuilles porte des arbres et des cerfs. Les cinq autres feuilles représentent des fleurs et des oiseaux.

(35) *Paravent.* — Oiseaux, animaux, plantes et fleurs.

Paravent à deux feuilles. — Le dessin est étrange. On y a cherché la variété et la virtuosité sans s'inquiéter de la perspective. Ce qui frappe au premier aspect, c'est un oiseau becquetant des fleurs; puis des animaux ressemblant à des éléphants. Des personnages, fort petits, font danser un phénix en soufflant du shô (orgue à bouche). Des cavaliers courrent le cerf, etc. La couleur est ternie. Le dessin, ni chinois, ni japonais, a dû être copié sur un modèle indien.

(36) *Fragment à phénix.* — Dessin fin et délicat.

(37) *Fragment de sac à fleurs et carapaces de tortues.* — Dans le tissu sont teintes des fleurs et des carapaces de tortues.

OBJETS DÉCORÉS DE PEINTURES

Pl. XX. — Objets du Shyau sô in (n°s 38 à 41).

A cette époque, la décoration en couleurs des objets s'appelait Saïyé. Ainsi qu'il a été dit au chapitre de la peinture, les maîtres du service des ateliers impériaux de peinture s'occupaient particulièrement de ces décorations. Le coloris et le dessin des motifs sont d'une extrême habileté, et n'ont pas été égalés dans les âges suivants.

Le matières colorantes ne s'écaillent pas facilement, et, couvertes d'un léger vernis de laque, elles sont aujourd'hui aussi fraîches que si elles dataient d'hier; rien ne ferait supposer qu'elles ont supporté plus de onze siècles.



KWA GHÈN KEI (espèce de gong).

VIIIe siècle (Kôfoukouji, Yamato).



Objets.

38 *Boîte à riz peinte sur fond vert.* — Petite boîte en bois peinte en bleu vert clair et décorée de motifs de fleurs et d'oiseaux. Sur le fond est collé un morceau de brocart.

39 *Récipients en forme de fleurs de lotus.* — Il y en a une paire. Ce sont probablement des objets de culte bouddhique, destinés à recevoir les offrandes.

Chaque pétale porte à l'endroit et à l'envers des peintures représentant des Bosatsous, des oiseaux, des animaux, des fleurs ou des plantes, des robes de Bosatsou, des ailes de phénix.

40 *Socle en forme de fleur.* — Le dessin est rehaussé d'or et d'argent. La forme du dessus et du pied est harmonieusement trouvée pour recevoir la peinture.

41 *Socle octogone.* — Plusieurs dessins sont chargés de couleurs extrêmement vives. Les bords et le pied sont peints de fleurs à nuances dégradées. L'ensemble est très beau.

DEUXIÈME PARTIE

DE KWAMMOU Ier AU BAKOUFOU DE KAMAKOURA

LIVRE PREMIER

Kwammou Ier.

CHAPITRE PREMIER

L'État social dans ses rapports avec les Beaux-Arts.

Vers la fin de la période précédente, une longue paix régnait sur le Japon qui s'habituait à la tranquillité. On aspirait à imiter la magnificence extérieure des T'ang et aussi l'éclat superficiel de leur civilisation. Le confort, le luxe et même l'ostentation s'introduisirent au Japon. Ils s'y accrurent au point de dévoyer les mœurs et de relâcher l'autorité du gouvernement.

La cour, s'adonnant au Bouddhisme avec une extrême ferveur, lui prodiguant toutes sortes d'encouragements, entassait des richesses énormes dans les temples, multipliait les travaux sans urgence, bâtissait en nombre considérable des salles de Tau et des monastères. Ainsi, le Trésor se trouva vide et les impôts augmentèrent. La politique se lia à la religion au point de ne plus s'en distinguer aisément. Les moines acquirent une influence prépondérante et abusive. Ils avaient pris le pouvoir et y apportaient leur arrogance et leur dédain de la justice. Ils devenaient les maîtres dans le palais.

Kwammou Ier (XLIX, 770-782), dès son avènement, s'efforça de restaurer le gouvernement. Il rapporta plusieurs lois tracassières et voulut rectifier certaines mesures fâcheuses des règnes précédents. Mais ce qu'il eût fallu modifier, c'était la légèreté et la décrépitude de la société. L'entreprise n'était pas aisée.

Cependant, déjà un mouvement de réaction se manifestait et grandissait. Des symptômes d'une révolution inévitable se faisaient jour.

Kwammou Ier, prenant l'Empire dans ces circonstances difficiles, était un monarque remarquablement doué.

Comprenant les tendances du temps, il daigna inspirer le mouvement des idées nouvelles et révolutionnaires, et sa vigoureuse impulsion réforma le gouvernement défectueux et les mœurs décadentes. Ambitieux de raffermir l'autorité impériale, il réduisit les Emishi, ces rebelles turbulents qui avaient, à maintes reprises, troublé la tranquillité de la maison impériale. Pour maintenir en paix ses frontières de l'Est, il transporta la capitale en Yamashiro (794 ap. J.-C.) et la nomma Leï an Kyau (Kyoto actuel). Ses sages mesures assurèrent une base inébranlable à la paix d'un millier de générations.

La société subit alors une modification heureuse, une rénovation. Les esprits, rajeunis et vivants, se reprirent aux nobles efforts.

Il est certain qu'en transportant ailleurs le siège de la capitale, l'empereur avait en vue de grands desseins. De ce transfert résultèrent une commodité plus grande pour le gouvernement, et une facilité nouvelle de communications. Il arracha le peuple aux conséquences de la mauvaise politique invétérée dans Nara et étendit les bornes de l'empire rénové.

Ce changement de capitale suffit à inspirer au peuple un nouvel idéal et à créer un nouveau centre de développement pour les idées nouvelles, les institutions, la culture intellectuelle. La nouvelle capitale chercha à surpasser Nara. On la dessina sur le modèle de Tchang ngan des T'ang. Le plan en est grandiose. Le palais, le Daïkyokoudèn, le Horakou in, et un grand nombre de ministères et d'administrations furent édifiés avec magnificence. Les ouvriers renommés, les artisans les plus habiles de toutes les provinces s'y établirent en foule. Aussi l'architecture et la décoration firent-elles de notables progrès.

Après la construction de la capitale, on créa des palais secondaires, des résidences, des villas pour les empereurs. Cette mode fut imitée par les grands seigneurs. Les terrains de Keïrakou (Kyauto) s'étendirent dans toutes les directions. Et l'arrangement de ces résidences et de leurs parcs avec leurs rochers, leurs étangs, leurs jardins, acquit une renommée qui dure encore aujourd'hui. L'art du jardinier paysagiste fit alors des progrès sans précédent.

Pendant le demi-siècle qui suivit Kwammou Ier, les empereurs Heizei (LI), Saga (LII), Jyomma (LIII), Nimmyau (LIV), Montokou (LV) (de 806 à 856) furent de sages monarques, excellant dans les arts et prudents politiques. Ils fondèrent des écoles destinées à propager les études classiques. Ils se préoccupèrent, à l'imitation des T'ang, de codifier le cérémonial, et donnèrent tous leurs soins à favoriser l'extension du commerce et des moyens de transport et de communication. Ils se donnèrent de tout cœur à leur grande mission. Des ministres éminents surgirent; en somme, le gouvernement éclairé fit beaucoup de bien et prévint beaucoup de maux.

En dépit de plusieurs calamités, de maintes épidémies, la civilisation va toujours se développant. Les esprits s'enrichissent de la culture de l'immense et florissant empire des T'ang, qui arrive au Japon sans discontinuer.

Les Chinois ne sont pas le seul peuple qui ait échangé des ambassadeurs avec le Japon. Notre pays avait encore des relations avec les Bokkai (nation établie près de la Mandchourie et de la Mongolie orientales actuelles) et les Shiraghi. Mais aucune population, à cette époque, ne donna à notre civilisation une impulsion plus vive que les Chinois.

Le gouvernement des T'ang était alors singulièrement troublé au dedans. Les chefs de clan, arrogants et indisciplinés, y semaient la désunion. Les barbares turcs, au dehors, cherchaient une occasion d'envahissement. Au moment de la révolution d'Au Rokouzau, le désordre et l'anarchie étaient au comble.

Partout, en vertu de leur gloire passée, les T'ang imposent toujours leur influence, qui pèse sur la littérature et la pensée. De grands et glorieux bonzes paraissent, qui révèlent les lois de la haute doctrine. On admire les vers de Li Taï peh et de Toufou, les écrits de Tchang hsü et de Yen Chèn K'ing, les dessins de Li ssù hiiun et de Wang weï. Les lettres, la philosophie religieuse, les

beaux-arts étaient toujours florissants. Les troubles politiques semblent ne faire que les stimuler. Aussi s'est-on tourné avec admiration, à toute époque de notre histoire, vers cette brillante culture. Il n'est donc pas étonnant qu'elle ait exercé une puissante influence.

L'empereur Saga, par exemple, poussa l'amour des modes chinoises jusqu'à conformer sur elles le costume et le cérémonial, ou à faire peindre sur les murs du palais les grands hommes de ce pays et ses principales légendes, afin que son peuple pût ainsi se familiariser avec la culture chinoise.

Cependant, l'imitation des mœurs chinoises ne fut pas aussi absolue qu'à l'époque précédente. Une activité dévorante s'était emparée des esprits, déjà las des modes anciennes et des vieilles idées. Le sentiment national se faisait jour et grandissait. La culture chinoise importée chez nous s'y transformait, prenait une nouveau caractère.

Les bonzes de cette époque qui allèrent en Chine étaient des hommes d'esprit éminent et de grande science. Leur intelligence, que ne satisfaisait pas la doctrine bouddhique telle qu'elle était répandue, allait approfondir les arcanes de la doctrine et ses enseignements les plus profonds. Ils ne peuvent être comparés aux prêtres qui, aux âges primitifs, étaient partis en Chine pour chercher la loi.

Ces puissants esprits, après avoir reçu la tradition des prêtres chinois, avaient pénétré l'idée bouddhique dans sa profondeur, et y apportèrent des vues nouvelles. Ils furent vraiment des maîtres et de précieux guides intellectuels. On en peut citer dont la renommée parvint en Chine, où elle rivalisa avec celle des Chinois. Tels furent Sai Tchyô Deng yau Daïshi et Koû Kaï (Kobō daishi).

Avant cette époque, on comptait au Japon les six sectes Sanron, Hôçau, Kégon, Ritsou, Jyau jitsou, Konshya, qui, toutes favorisées par la protection de la Cour, atteignaient un haut degré de prospérité. Cependant elles n'avaient pas encore — à l'exception de la doctrine du Grand Véhicule — mis en lumière le principe mystérieux de la loi universelle.

Saïtchô parut, et révéla la doctrine ternaire. Étant allé en Chine, il y chercha le livre de Ten daï qui n'était pas encore connu au Japon. Il revint quand il en eut pénétré le sens ésotérique. Et pour la première fois la merveilleuse doctrine de l'identité des trois évidences nous fut divulguée. C'est de cette époque que date la fondation du monastère de Hieirau Koukaï.

La 23e année Enryakou (804), Saïtchô retourna en Chine où il fonda son monastère du Ten daï sau, en Tchelikiang, dont l'influence devint prépondérante. Les prêtres indiens Kongautchi, Zèn mou i, Foukoû, répandirent la doctrine qui y était enseignée, et ce fut, pour la doctrine secrète, une période florissante.

Mais la clé de la doctrine ésotérique, transmise par Saïtchô, ce fut Koukaï qui en fit la plus nette révélation.

Saïtchô, dans le Ten daï de Chine, apporte la parfaite illumination des deux sectes des Bosatsou, et Koukaï, rompant avec la réserve des autres ésotéristes, en révéla les arcanes et contribua fortement à la pénétration de l'ésotérisme du corps entier de la doctrine bouddhique. Il démontra ainsi que la base de cette doctrine était ésotérique.

Ainsi, sans que le Ten daï de Saïtchyô et l'ésotérisme de Koukaï revêtent la même forme que le Ten daï chinois ou l'ésotérisme indien, on peut dire qu'ils constituaient une magnifique révélation, génératrice de progrès.

La doctrine de ces deux sectes, toutes deux merveilleuses, concordait bien avec la foi nouvelle des hommes de ce temps. Elle attestait une haute vertu. Des bonzes célèbres la propagèrent: Shinga, Jitsouyé, Ennin (Jikakou daïshi), Yèn tchinn (Tchishyô daïshi). Sans être officiellement reconnus par le gouvernement, ils étaient d'accord avec lui. Ils appelaient les bénédictions célestes sur la maison impériale et employaient leurs rites à détourner les calamités et à déjouer les périls. Soudainement apparus dans la nouvelle capitale, qui devenait le cœur du gouvernement, ils s'atti-

rèrent la vénération de la famille impériale et des hauts dignitaires. Aussi leur prospérité s'éleva comme le soleil levant dans le ciel, et les conversions des contemporains venaient à eux comme les plantes se tournent vers le soleil.

Enfin, Saïtchyô, Koukaï et leurs disciples réglèrent la doctrine d'identité des Kamis et des Hotokés soit en combinant les désignations des Kamis et les noms bouddhiques, soit même en introduisant la lecture des *Soutras* bouddhiques dans les cérémonies shintoïstes. Ainsi la cour et le peuple peu à peu transformèrent leurs sentiments de respect pour les Kamis et les vouèrent à l'adoration bouddhique. Les temples shintos devinrent temples mixtes; et l'on vénéra les Kamis protecteurs dans les temples bouddhiques. C'est alors qu'apparut la double construction des Jinjya et des Tévas. Ainsi s'opérèrent de profonds changements.

L'ésotérisme eut une grande influence sur les Beaux-Arts. Comme la doctrine exotérique c'est-à-dire la loi révélée entièrement par Shyaka, permettait au fidèle de modeler sa pensée sur celle d'autrui, celle qu'on appelle la *doctrine visible*, parce qu'elle est facile à comprendre, selon l'opinion commune aux sectes Hoçau, Semron, Tendaï, Kégou), la doctrine ésotérique se proposait de détruire l'illusion des sens. C'est celle qu'on nomme « doctrine de l'extinction des passions », car elle propose pour but à ses adeptes l'ascétisme, l'absorption de l'esprit et du corps dans l'essence du monde. C'est la doctrine qui révèle la vertu admirable du corps spirituel, du Daï nitchi nyoraï. Par opposition au Nirmana Kâya — ou corps capable de transformation — du Shyaka, maître de la doctrine visible, on nomme Dharmakaya le Daï nitchi nyoraï révélateur de la doctrine ésotérique. Le Nirmana Kaya est le corps se révélant dans les formes diverses, conformément aux circonstances. Le Dharma kaya est la clé de l'initiation.

On comprend que la doctrine affirmant la raison d'être des apparences extérieures — du monde visible — devait avoir une répercussion profonde sur les beaux-arts.

Le corps spirituel, Daï nitchi nyoraï, avait deux potentialités de raison et de connaissance. Par elles tous les dieux sans nombre influent sur les êtres vivants voués aux transformations. A ces innombrables dieux furent attribuées des formes symboliques. De ces conceptions naquit la coutume de faire en grande quantité ce qu'on appelle des *Mandara*, des instruments symboliques. Le monde artistique trouva là un grand élément d'activité.

L'ésotérisme, comme l'exotérisme, considéra l'Éther comme la cause réelle, contrairement à l'opinion établie qui en fait émaner les 10 000 lois. Il donne les six éléments : terre, eau, feu, air, éther, connaissance, comme l'essence des innombrables êtres.

De même que les six éléments sont la résultante de la connaissance du corps spirituel Daï nitchi), de même toutes les existences sans exception sont des devenirs de ces six éléments. Toutes les lois naissent nécessairement de la potentialité admirable du Daï nitchi nyoraï.

Les formes nées de ces six éléments et par eux évoluées, quelles que soient leur infinité et leur immensité, se réduisent à un quaternaire. Les six éléments s'imprègnent et se pénètrent mutuellement. Ainsi les quatre extensions de tous les Bouddhas, et, sur un autre plan, nos quatre extensions à nous sont définies. Telle est l'explication fournie par la doctrine ésotérique.

Les nombreux objets créés par les besoins de cette doctrine sont imprégnés de ces conceptions. Les plus notoires sont les peintures qu'on nomme *Mandara*. (Mandara signifie : complètement et parfaitement pourvu des 10 000 vertus de toute la loi, c'est-à-dire pourvu de la forme parfaite, complète, et également répartie.) Elles sont scellées d'un idéal particulier de grandeur et de solennité. Leur arrangement, leur composition font preuve d'un mysticisme profond et d'une composition minutieuse. L'ésotérisme imposa aux arts, et surtout à la peinture, un caractère symbolique. Il leur assigna des types, des symboles, en un mot des canons (*Giki*). De là vint cet inconvénient que la pensée des artistes, devant se maintenir dans les limites des sujets imposés, dut restreindre son initiative créatrice.

Cependant il donna de la clarté à l'expression traditionnelle de conceptions élevées et fortes, et, en fournissant à la peinture et à la sculpture des types, il enrichit leur domaine. D'autre part, en enseignant que dans les formes l'idée de proportion et de perfection devait se manifester partout, il inaugure un idéal particulier. On s'accorde à reconnaître en ces deux points l'influence heureuse de l'ésotérisme. Même s'il n'en était pas ainsi, la peinture et la sculpture seraient redevables à l'ésotérisme d'être devenues des branches de la pratique du bouddhisme ; car elles recevaient mission de symboliser la reconnaissance, ou la conversion, ou la pensée. Les bonzes avaient de longue date cultivé ces arts. L'ésotérisme les consacra une fois de plus en leur attribuant une utilité, et stimula leur développement. Saitchyo, Koukaï, Yèn tchinn, etc., et tous ces bonzes de Yèn ghyau, Djyaughyau, Yèn Saï, rapportèrent de Chine quantité de peintures, de statues, d'objets d'art, d'instruments pour l'onction d'eau (abhiseka). D'autre part, à cette époque, l'usage s'est établi dans le clergé bouddhique, de figurer les effigies des saints, des bonzes célèbres qui exercèrent une grande influence, et de les suspendre aux murailles. L'empereur Seïwa (LVI, 859-877), pendant la période Djyôgwan (859-877) donna l'ordre de distribuer 13 000 portraits peints du Bouddha et 72 tableaux au Daijyau Kwan du palais et à toutes les provinces. Ce développement de la demande dut activer puissamment le mouvement florissant de la peinture bouddhique.

Il fut établi que les Mandara et enfers bouddhiques peints par les prêtres aidaient les hommes à se maintenir dans la voie de salut, et appelaient les faveurs célestes. Imbus de cette idée, les hommes de la noblesse et des hautes classes étudièrent la peinture, qu'ils pratiquèrent à leurs heures de loisir. C'est ainsi que la peinture devint en grand honneur dans la haute société.

Initiés aux beautés de la peinture chinoise, les Japonais s'empressèrent de les imiter. La calligraphie, dont l'origine est analogue à celle de la peinture, fut aussi en grand honneur. Les calligraphes célèbres s'adonnèrent, dans leurs loisirs, à la peinture. Des prêtres à qui restait un surcroît d'activité à dépenser peignirent des paysages, des fleurs, des plantes, des personnages, des oiseaux, des animaux, etc., et couvrirent de ces œuvres des écrans ou les cloisons mobiles des temples et des logements de monastères. Quelques-uns firent de la décoration. Beaucoup d'entre eux se spécialisèrent dans certains sujets. Il advint alors que la peinture laïque se lança dans un mouvement de renaissance.

L'établissement d'un atelier au palais eut cette conséquence que la décoration du palais fut empruntée aux scènes de la vie, et non aux sujets religieux.

Parallèlement à cette école d'art, les études chinoises à cette époque s'écartèrent du bouddhisme et, cherchant une voie indépendante, parvinrent à jeter un éclat brillant et soudain.

Dans l'Université, l'exégèse des King (Chinois), l'histoire, la législation, les mathématiques, étaient déjà instituées, formant quatre branches d'études. Les empereurs favorisaient l'Université, lui faisaient don de riches domaines (gakoudèn), encourageaient l'étude du chinois. Cette impulsion donnée à la culture intellectuelle fit surgir des fonctionnaires instruits. Pris d'un zèle généreux, les princes et l'aristocratie fondaient des écoles et faisaient donner une instruction sérieuse à leurs fils et à leurs cadets. L'extension des études chinoises amena la pratique florissante de la poésie chinoise, et donna aux esprits une tournure poétique et une habitude d'expression imagée.

La poésie chinoise fut surtout en grand honneur après l'introduction au Japon des œuvres de Pet chi i. La poésie eut droit de cité dans les compositions d'examen. Au palais et chez les hommes d'État, furent instituées constamment des réunions en l'honneur de la poésie. Les fonctionnaires montrèrent le goût le plus vif pour la poésie et le sentiment poétique s'introduisit dans les Beaux-Arts.

Auparavant, on se servait des caractères chinois. Puis on inventa le katakana en abrégeant les clés des caractères chinois.

Malgré le succès des études chinoises, il ne fut pas question de se servir universellement de l'écriture chinoise.

Dans les caractères chinois, les points et les traits sont compliqués. Par suite de leur emploi de plus en plus fréquent, on se servit surtout de la forme cursive, qui, en se modifiant progressivement, devint un style particulier, très simple, qu'on appela *Hiragana*.

Ce style, Houkaï le réforma dans la chanson de l'Iroha telle que nous la possédons maintenant. Il fixa presque définitivement la forme des caractères. Comme il n'en reconnut que 47, il fut facile d'exprimer les idées et les sentiments, quelle que fut leur complexité.

Alors la littérature japonaise prit un essor soudain, et l'exubérance de sa vitalité eut un grand retentissement sur les Beaux-Arts.

Tandis que cette littérature japonaise se développait, se créait une tradition dans la période dite des Régents japonais et postérieurement la musique établissait ses bases. C'est une des nombreuses créations de cette époque.

Les idées des T'ang, qui chez nous dominaient l'éducation et la civilisation, pénétraient toutes les classes de la société. On entendait leur musique. On l'imita d'abord, puis on la modifia. Il semble même que les créateurs de la nouvelle musique aient immédiatement donné l'essor à un art neuf et spontané. Kagoura, Saïbara, etc., entre autres, ont apporté à la musique de grandes améliorations. Tel fut sans doute le point de départ de la musique nationale.

Cette musique trouva sa place dans les cérémonies du culte, dans les fêtes bouddhiques, les banquets, etc. C'est là un trait notable des mœurs de cette époque.

En résumé, bien que cette période ne comporte pas beaucoup plus d'un siècle, les mauvaises mœurs de l'époque précédente y furent amendées. Très rapidement les caractères chinois, importés au Japon, sont assimilés par les nôtres. L'effort de cette époque vers un progrès de la civilisation est considérable.

On établit la distinction entre les forces et les faiblesses de la période précédente. Les forces s'épanouissent et s'accroissent. Les faiblesses sont peu à peu corrigées. Ainsi s'établit une civilisation nationale. Favoriser le développement de cette civilisation nationale, telle fut la pensée la plus remarquable de cette époque.

En somme, les Beaux-Arts, au cours de cette période, apparaissent pleins de vitalité, riches d'idées et avides d'assurer leur indépendance.

CHAPITRE II

Évolution et caractère des arts de cette époque.

Ainsi qu'il est dit plus haut, Kwammou Ier transporta la capitale en Yamashiro. Les goûts et les usages de notre pays subirent alors une modification profonde. Depuis deux siècles, on estimait et on aimait exclusivement la littérature chinoise. Enfin s'éveille le sentiment qu'elle ne correspondait pas au goût et aux usages du pays. Ce goût exagéré pour la culture chinoise fut, pour une bonne partie, laissé à Nara avec les monuments destinés à s'écrouler et les parcs désertés. Dans la nouvelle capitale d'Heï an, la littérature et les arts manifestèrent des tendances nationales et originales.

Néanmoins, le va-et-vient d'envoyés en Chine ne cessait pas. Les relations des deux pays étaient aussi étroites. Hou Kaï et les autres grands bonzes missionnaires revenaient de Chine, rapportant de nouvelles doctrines religieuses. Dans la construction du Palais impérial, dans les dispositions des lois et du cérémonial, rien qui ne s'inspirât des T'ang.

Mais à cette époque, ce qu'on empruntait à la Chine, on le japonisait. Si les méthodes



PORTRAIT DE SODZOU GONZAU (pretre bouddhique).

IXe siècle (Kouyasan).



générales appartenaient à l'esprit chinois, on y introduisait de toutes parts des modifications nées de l'esprit national.

Quant aux Beaux-Arts, bien qu'on y ait adopté le nouveau style des T'ang, le pinceau et le ciseau, d'eux-mêmes, montrent une tendance à l'élégance et à la distinction qui est nettement japonaise.

En comparant le style du temps de Kwammou Ier à celui des autres époques, on voit qu'il montre une recherche évidente du caractère et de la beauté.

A cette époque sont très suivies les relations avec la Chine qui de tout temps, dans l'Extrême-Orient, avait été au faîte de la grandeur, avait rassemblé les beautés de l'Univers. Et la cour des T'ang était toujours celle dont on admirait l'éclat.

A cette situation correspondait, pendant cette période, la révélation, en doctrine religieuse, de l'ésotérisme de Shingon. Il n'est donc pas surprenant qu'une grande et puissante manifestation littéraire et artistique se soit produite. Cette époque vit surgir une belle littérature qui façonna, assouplit et fortifia une langue jusqu'alors pénible, et une musique riche, qui, venue des T'ang, se para d'une harmonie savante et belle.

Quant aux métiers, ils se maintiennent au degré d'habileté qu'ils avaient atteint à l'époque précédente, sous Shyaumou Ier. Les matières premières étant devenues de plus en plus abondantes, la main-d'œuvre a doublé d'importance. Le travail montre toujours une grande délicatesse d'exécution. Mais, presque toujours, il montre une tendance à ne plus se contenter de la perfection du détail et à sacrifier la minutieuse habileté pour affirmer sa force par le caractère et l'expression de l'ensemble.

Ainsi les statues et les peintures bouddhiques de cette époque laissent voir, au premier aspect, des négligences, des inégalités dans la facture. Mais si l'on étudie de plus près ces belles œuvres, on constate que les artistes ont fait des sacrifices d'exécution pour obtenir plus d'expression, de mouvement et de vie.

CHAPITRE III

Peinture.

Comparée à celle de la période précédente, la peinture de l'époque de Kwammou atteste non seulement un progrès évident, mais encore une originalité nationale. On peut dire que c'est de cette époque que date le style japonais, affranchi des influences étrangères.

Les monuments qu'elle nous a laissés sont peu nombreux. Voici tout ce qui subsiste :

Les images des sept patriarches du Tôji, le portrait du Sôdzou (évêque) Gonzau, à Kanya, l'image du saint patron Shyakou fondau, du Myauwau in, et le fondau jaune de Mydéra.

Ces œuvres ont plus de saveur, plus de vie que celles de la période précédente. La touche en est plus libre ; le dessin a une telle netteté qu'il semble tracé avec une pointe de couteau. On recherche le pittoresque et la grâce ; on se plaît aux coloris dégradés. Les tons vifs et clairs sont en honneur, mais on use volontiers de tons composés. Ce progrès extraordinaire, dû complètement au développement de l'originalité nationale, n'a pas son équivalent dans la peinture chinoise de cette époque.

En étudiant l'évolution de la peinture à partir du règne de Shyaumou Ier puis au cours de la période suivante, on voit que deux écoles ont pris naissance sous Kwammou Ier : l'une issue de l'école chinoise et coréenne, dont elle perpétue la tradition ; l'autre inaugurant le style japonais. Dans les âges ultérieurs, cette dernière a donné naissance à l'art de Tosa et de Kasonga. L'autre école,

qui adopta le style chinois, depuis cette époque ne s'est pas libérée des influences qu'elle accepta. Elle est devenue, dans les âges suivants, l'école Kozé et l'école Takouma.

On donne à l'école japonaise le nom d'école Yamato, et à celle qui imite les Chinois celui d'école chinoise. L'école Yamato tient le pinceau oblique; elle recherche une exécution légère et libre, un coloris simple et vibrant. L'école chinoise tient le pinceau absolument vertical. Elle veut la correction. Son dessin n'a pas la variété dans l'épaisseur du trait. La couleur, si on la compare à celle de Yamato, est forte. D'ordinaire, cette école traite toutes les couleurs de la même façon.

Les bonzes célèbres, qui, à cette époque, allèrent en Chine, revinrent toujours en rapportant beaucoup de peintures bouddhiques. Parmi ces bonzes, on cite Ko bau daïshi qui rapporta, la 1re année Daï do (806), divers grands Mandaras et portraits de patriarches, 10 sortes en 36 rouleaux. Dans ce nombre, il y avait 14 rouleaux de 16 pieds. Yèn Ghyau, la 6e année Jyauwa (839), rapporta 12 portraits divers de Shyaka et de Kwannon. Yèn Saï, la 7e année Dyau Gwan (865), rapporta 27 images de bouddhas et portraits de patriarches.

A dater de cette époque, et postérieurement, les peintres religieux qui peignaient des bouddhas ne manquaient pas de s'inspirer de ces modèles chinois. La secte Shingon, surtout, attachant une importance capitale aux règles selon lesquelles étaient exécutées ces images, transmit des canons qui ne devaient pas être trangressés. Kobau daï shi, qui était l'un des grands peintres de cette école, recueillit partout des dessins et rédigea les canons du dessin religieux. Ainsi, les lois de la représentation des figures hiératiques furent établies à cette époque et transmirent aux âges futurs les types orthoxes.

Parallèlement aux peintres de scènes religieuses, les peintres de genre se groupèrent en écoles. Les peintures religieuses, pour la plupart, sont de la main de moines ou de peintres attachés aux temples. Les peintures de la vie ordinaire, en même temps que les lettres et la musique, étaient regardées par la haute société comme des arts libéraux. Cette peinture se divisa en spécialistes.

D'un autre côté, les peintres décorateurs, dont l'art était florissant dans la période précédente, à partir de la moitié de la période actuelle, le laissèrent graduellement décliner.

Cette décadence avait une cause. Dans le palais construit à l'imitation des T'ang, on ne s'était pas servi de motifs purement décoratifs pour décorer les murs et les cloisons. On les décora exclusivement de peintures. Dans le Shishin dèn, on représenta les Sages; dans le Seiryau dèn, on peignit l'étang de Komèi (lac féerique qui se trouve en Seiryau d'après la légende), des Ara oumi, ou encore des Chinois à cheval jouant au polo, ou Hakoutakou frappant des diables, etc. On en arriva donc, dans la décoration, à ne faire que de vraies peintures, de sorte que les peintres décorateurs qui ne faisaient que le motif, peu à peu perdirent leur vogue et leur art ne fut plus utilisé que pour la décoration des objets.

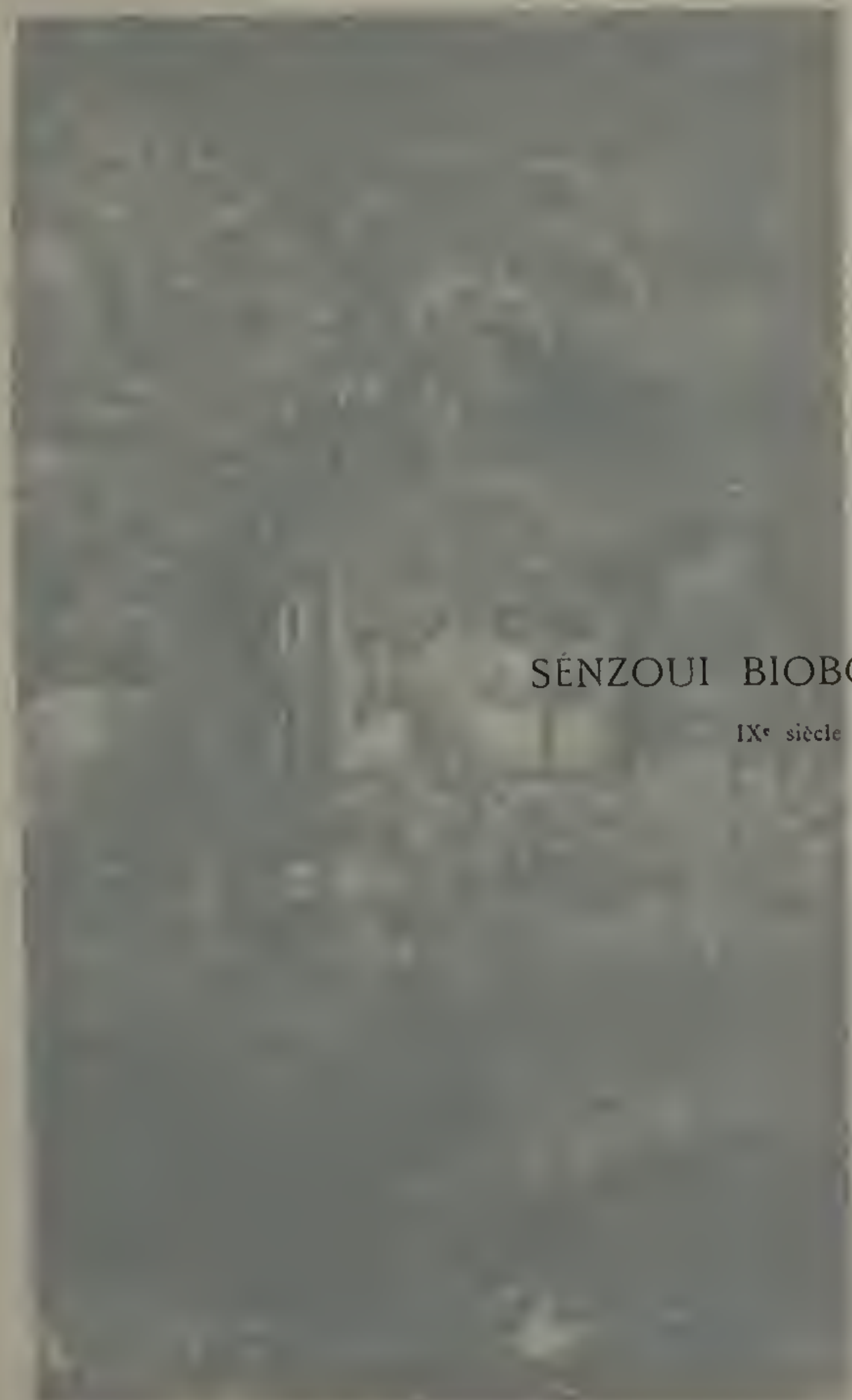
La 3e année Deidô de Heizei Tènnau (808), l'atelier de peinture fut fondu avec l'atelier des métiers. L'atelier ainsi formé prit le nom de Edokoro.

Les noms des maîtres de cette époque qui nous sont parvenus sont, dans la peinture religieuse, ceux des bonzes Saï tchyo, Koukaï, Thi-sèn, Jittsuyé, Yèn tchin, Kwau Kou; dans la peinture de genre ceux du Koudara no Kawanari et Kocé no Kana oka.

Saï-tchi est l'instaurateur, au Japon, de la secte de Téndaï et le fondateur du Temple de Enryakouji sur le Hiyei Zan. Son nom posthume est Dèn-Kyau-daï-shi. C'est un excellent peintre. Il peignit sur toile l'image de Yakoushi boutsou, qu'il porta en Chine. On dit aussi que son portrait, par lui-même, est resté à Hyei Zan.

Koukaï, c'est-à-dire Kôbau-daï-shi, étant allé en Chine, reçut la doctrine secrète du Shingon de Keikwa l'Ajyari (Atcharin). De retour au Japon, il enseigna cette doctrine et, à Kauya, il inaugura le temple de Kongau Bouji.

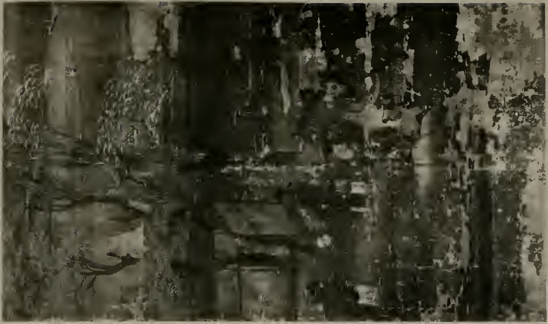
Koukaï était un érudit et un lettré d'un grand talent, versé dans tous les arts. Il transmit les

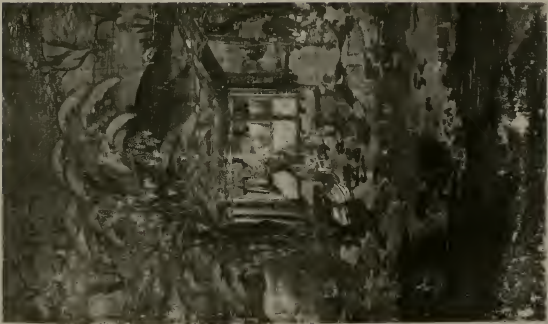




SÉNZOUI BIOBOU (paravent de paysage).

IX[e] siècle (Kiauto To Ji).





canons de la représentation des personnages bouddhiques, et légua aux âges futurs des modèles de peinture religieuse. Il a lui-même exécuté un grand nombre de peintures. Parmi elles, on cite, en Tchinn zei (Kyoushyou), l'image à mille bras et mille yeux, faite pour un certain Sho ni, et treize patrons; à Takaozan dans le Shinn-goji, le précieux portrait de Ouça Hatchi man; d'autre part, au Shin-sen yen, la copie de Zèn-nyo-ryou-wau, demandant la pluie. Koukaï a aussi dessiné, au cours de sa vie, un grand nombre d'images bouddhiques et de Mandaras.

C'est évidemment à lui qu'il faut attribuer le portrait de son maître, le Sodzon (évêque) Gonzau, conservé dans le magasin de Fou mon yin à Kauyasan.

Son élève, le bonze Tchisèn, a peint les tableaux qu'on voit dans le temple de Shingoji et dans celui de Toji, les deux patrons de l'Abhiseka des années Kòninn (810-824), l'un présentant le bonnet religieux, l'autre le vase sacré. Un autre élève de Koukaï, le bonze Jitsouyé, qui fonda le temple de Kwanshin ji, en Kawatchi, et répandit vigoureusement la doctrine ésotérique, passe pour avoir été un bon peintre, auteur de plusieurs images bouddhiques.

Le bonze Yèn-tchinn, neveu de Kō-bau-daï-shi, alla en Chine, où il étudia les deux doctrines ésotérique et exotérique. De retour au Japon, il devint abbé de Enryakouji. Il inaugura aussi l'application de la loi au Onjyauji de Aumi. Plus tard, Tchi-syō-daïshi fut son nom posthume.

Il peignit beaucoup de Foudō qui sont conservés à Enryakouji et à Onjyauji. Le célèbre *Foudō rouge* qui se trouve au Myō-wau-in, à Kauyasan, est son chef-d'œuvre.

Kwau Kou, qui vécut sous Ninmyō Ier (LIV, 834-850), fut un bon peintre d'images religieuses.

Eutchinn fit peindre le patron Foudō d'après une vision qu'il eut en songe, en Jyauwa (841-848). On l'appelle communément le Foudō jaune, et on peut le voir au Onjyauji de Aumi.

Ainsi, à cette époque, tous les grands bonzes propagateurs de l'ésotérisme et de l'exotérisme peignaient des images eux-mêmes ou inspiraient des peintres, auxquels ils communiquaient leurs conceptions picturales. Aussi remarque-t-on aujourd'hui, dans les œuvres de ce temps qui nous sont parvenues, que, même si le pinceau manque d'habileté, la composition est toujours d'une grande noblesse et l'idéal très élevé.

Parmi les peintres de genre, ceux dont le nom est le plus connu sont Kawanari et Kanaoka.

Les ancêtres de Koudara Kawanari étaient des Coréens naturalisés. C'était un peintre de talent, qui fut aussi expert aux armes. Il vivait sous les deux règnes de Ninmyau et de Montokou (LIV, LV). On lui accorda le nom de Koudara no Açomi. Il remplit les fonctions de Harima no Souké.

Plusieurs fois de service au Palais, il exécuta maintes peintures : un portrait d'homme du temps ancien, des paysages et des plantes, dont il est l'auteur, avaient un tel relief qu'on les prenait pour des objets réels.

On conte sur cet artiste une ou deux légendes fameuses. Un enfant, employé dans sa maison, un beau jour s'échappa. On eut beau le chercher de tous côtés, impossible de le retrouver. On chargea un serviteur subalterne d'une maison voisine de le rechercher :

— Je ne demande qu'à exécuter cet ordre, déclara le serviteur, mais je ne connais pas le visage de l'enfant. Comment pourrai-je le trouver?

Kawanari prit une feuille de papier et dessina le portrait de l'enfant.

— Il n'y qu'à aller au marché, dit-il, et à montrer ce dessin aux gens de la ville en leur demandant s'ils ont vu le petit fugitif.

Le serviteur emporta le papier et se rendit au marché, où il épia les enfants. Précisément un enfant arriva en courant, dont la ressemblance avec le portrait frappa le serviteur, qui le prit et l'emmena chez Kawanari. C'était bien celui qu'on cherchait.

D'autre part, au temps de Kawanari vivait un célèbre architecte appelé Hida no Takoami. Un jour, dans une conversation, les deux artistes en vinrent à discuter du mérite respectif de leur art, et décidèrent de se livrer à une lutte d'ingéniosité pour prouver lequel des deux arts l'emportait

sur l'autre. Takoumi dit alors à Kawanari : « Dans une maison, j'ai construit une petite salle que je vous prie de venir voir. Je vous demande même d'exercer sur les murs votre illustre pinceau. »

Kawanari acquiesça et se rendit dans la maison. Il vit une petite salle d'un Ken cassé, dont les 4 faces étaient toutes à portes battantes. Il voulut entrer du côté du Sud, la porte se ferma. Il voulut alors entrer par l'Ouest : la porte de l'Ouest se ferma, tandis que la porte du Sud s'ouvrait d'elle-même. Tournant au Nord, tournant à l'Est, Kawanari voyait les portes faire le même jeu. Il ne put entrer dans la salle et Takoumi riait de bon cœur.



Fig. 35. — Shitennau, par Kawanari

A quelque temps de là, Kawanari invita Takoumi chez lui. L'architecte ne se rendait pas à l'invitation, se doutant bien que Kawanari chercherait à prendre sa revanche. Mais un messager de Kawanari étant venu plusieurs fois, Takoumi ne put refuser. Chez Kawanari, en ouvrant une porte glissante, il vit un cadavre étendu, noir et décomposé. Épouvanté, Takoumi s'enfuyait, lorsque Kawanari lui dit, en éclatant de rire :

— Il n'y a pas de quoi vous effrayer !

Takoumi, regardant plus attentivement, s'aperçut que le cadavre était peint sur les Shyauji.

On peut croire par cette anecdote que Kawanari était habile à rendre la nature. Mais aujourd'hui il ne subsiste aucune de ses œuvres.

On lui attribue seulement quatre volets portant des peintures qu'on estime être des effigies des Shitènnau, conservés autrefois au Kau zauji, et aujourd'hui dans la collection de M. Kashiwaghi, à To Kyau. Au revers d'une de ces peintures, on lit : « D'après le 2[e] volume des archives du Temple des Shi Tènnau, ceci est du pinceau de Kawanari Siraghi » (fig. 35).

Bien que deux de ces volets ne portent qu'un dessin en noir, on peut, d'après eux, se faire une idée de la facture de Kawanari.

Kozé Kanakoa était un descendant de Kozé Tchyou nagou notari. Il vécut sous les 5 empereurs Seiwa, Yauzéi, Kwaugau, Ouda, Daïgo (LVI-LX, 850-931). Il fut Ounémino Shyau, et obtint le second sous-cinquième rang.

Admirablement doué pour la peinture, il réunissait tous les sujets : personnages, paysages, oiseaux, animaux, fleurs, etc. Il fit, sur l'ordre de l'empereur, les portraits de Confucius, de Yen Houi et de sept autres philosophes. Sur les Shyauji de l'Est et à l'Ouest de la façade méridionale du palais, il peignit les portraits des savants depuis la période Kôinn (810).

On lit dans l'article sur la construction du palais (Tai hei ki — 12[e] volume) : « Les Shyauji des Sages qui sont dans le Jishin dèn sont des peintures de Kanaoka ». Cependant cette attribution n'est confirmée par aucun livre antérieur.

Ouda I[er] après avoir abdiqué, alors qu'il résidait dans Ninnwaji, avait commandé à Kanoaka de peindre un cheval sur le mur du dèn. Ce cheval avait une frappante apparence de réalité. On



JU-I-TI-MÉN KWANNON (Avalokitésvara Ikadas, sanscrit).

IXe siècle (collection du comte Inooué).



s'aperçut alors que, toutes les nuits, les rizières des environs étaient ravagées ; le riz y était mangé. On ne savait à quoi attribuer ce phénomène extraordinaire, lorsqu'on s'aperçut que les sabots du cheval peint sur le mur dégageaient une buée. C'était donc lui la cause des dégâts. On creva les prunelles peintes du cheval, et les ravages cessèrent. Cette fantatisque légende n'est pas la seule qu'on raconte sur l'habileté et le talent de Kanaoka. On dit encore que dans une salle du Sei ryau dèn, Kanaoka avait peint sur les cloisons un cheval emporté. Toutes les nuits l'animal s'échappait. On dut modifier la peinture et faire un cheval attaché par une corde. Le phénomène cessa alors. L'art de Kanaoka ne se bornait pas à une habileté lui permettant de copier la nature. Cet artiste mania en maître la perspective aérienne, obtenue par la légèreté des tons. Voici ce que dit le célèbre savant Ohé no masa fouça : « Kanaoka montre une perspective de quinze montagnes. Son petit-fils Hirotoka n'atteint pas la même maîtrise ».

Kanaoka était aussi versé dans l'art des jardins. Il avait la charge d'inspecteur du parc de Shin sèn. On dit qu'il créa des aspects très beaux. Il est bien regrettable qu'il ne nous soit parvenu aucune œuvre qui puisse être attribuée sûrement à Kanaoka. On le fait passer, il est vrai, pour l'auteur d'un assez grand nombre de peintures bouddhiques. Mais leur facture est trop moderne pour permettre de les reconnaître pour des œuvres de cette époque.

On cite encore beaucoup de peintres célèbres de cette époque. L'empereur Heizei LI, 809-824) aimait la peinture. Il fit lui-même le portrait du Sôjyau évêque, Zèn Shyou, et le fit placer dans le Akishino déra. Ouda Ier (LIX) était également bon peintre. On dit qu'il peignit sur un écran du Tei shi jin une interprétation de la poésie intitulée *Tchyaucou Ka*. Parmi les savants célèbres de ce temps, on connaît Ono no Takamoura qui, ayant un talent de peintre, fit beaucoup de portraits de Djizau bosatsou, qu'il offrit à divers temples. Minamoto no Makoto, 7e fils de l'empereur Saga (LVI), heureusement doué pour tous les arts, était habile peintre. Il peignait surtout très bien, dit-on, les chevaux et les scènes de la vie élégante.

MONUMENTS

PORTRAITS DES 7 PATRIARCHES DE SHINGON. — Kyauto, Toji.

Les patriarches sont : Ryoumyau (Nagārjouna) ; Ryou-tchi Nagabodhi) ; Kongau-tchi Vajrabodhi) ; Foukou (Amojhavojra) ; Zèn-mou-i (Çabhakarasimha) ; Itchigyau (Itsing ; Keikwa (Huikuo). Chacun mesure environ 2m,49 de hauteur sur 1m,95 de largeur. Le coloris est léger. Au-dessus de chaque portrait, les noms sont écrits en caractères chinois et sanscrits, et entourés d'épithètes louangeuses. De ces sept rouleaux, ceux qui représentent Ryou tchi et Ryou myau sont dus au pinceau de Ko bau daï shi. Les autres sont du peintre T'ang Lishinn. Ils ont été exécutés en Chine, pendant le séjour de Ko bau daï shi, qui les a rapportés. Les noms et les épithètes sont du pinceau de Ko bau daï shi.

Bien que ce ne soit pas des tableaux mystiques, le dessin est noble et d'une belle inspiration hiératique. Les deux rouleaux de Ryou myau et Ryoutchi, surtout, sont des œuvres géniales. Il est regrettable que l'état de délabrement des rouleaux, éraillés et noircis, aient rendu impossible leur reproduction par la photographie.

PL. XXII. — PORTRAIT DU SODZOU GONZAU. — Kou ya San, Foumonyin.

Gonzau, qui habitait Saïgi de Kyauto, prêcha la secte Koushou et enseigna la doctrine ésotérique. Ce bonze célèbre fut le maître de Ko bau daï shi. La 3e année Tèn tchyau, l'année qui suivit la mort du Sodzou, Ko bau daï shi peignit lui-même ce portrait et écrivit en haut la louange de son maître. Bien que ce ne soit pas un dessin mystique, le caractère n'en est pas moins très élevé et magistral. Le coloris est léger.

Effigie du Foudeau rouge. — Kau ya San, Myauwauyin.

C'est une image extrêmement vénérée dont on attribue l'exécution à Tchi syo daï shi, d'après une apparition. Elle représente le Foudau Myauwau tenant à la main le Kourikara, c'est-à-dire un glaive autour duquel s'enroule un dragon. Assis, dominant un précipice, les deux jeunes Kongara et Seitaka l'assistent à droite et à gauche. Les flammes qui s'élèvent à profusion autour du corps de Myauwau illuminent toute la scène, éclairant les Do ji et les rochers, répandant un tel éclat qu'il est presque difficile de les regarder en face. Ce n'est réellement pas là l'œuvre d'un peintre ordinaire. (*Ce Foudau rouge étant, dans le temple, l'objet d'une très grande vénération, la reproduction n'en a pas été autorisée.*)

Pl. XXIII. — Écran Senzoui. — Kyauto, To ji

C'est un écran qui se place derrière l'Ajari (instructeur) lors de l'Abhiseka, dans la secte Shingon. C'est un modèle de paysage féerique. Il représente un solitaire attachant des roseaux dans la montagne. Une sorte de personnage noble vient le visiter.

Dans les archives du temple, on lit que Ko bau daï shi a rapporté cet écran de Chine. Mais le caractère du paysage et de la végétation, le costume des personnages, le pinceau souple et élégant, tout montre clairement que c'est là une œuvre japonaise, datant très probablement de cette époque.

Grav. I. — Image de Kwannon aux onze faces. — Au comte Inouyé; Kahorou

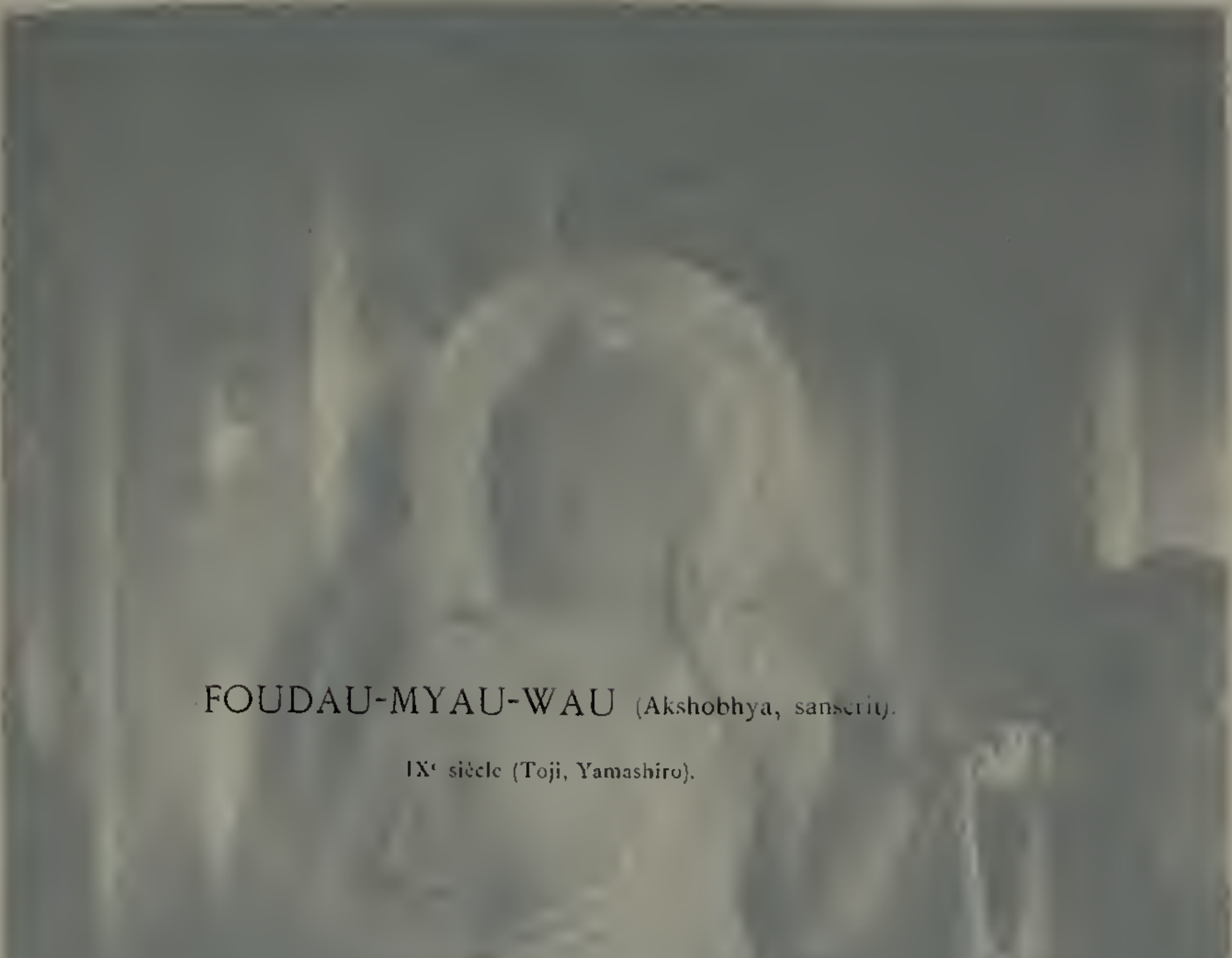
Cette peinture était primitivement dans un temple de la province de Yamato. C'est vraiment le chef-d'œuvre le plus beau et le plus gracieux des anciennes peintures japonaises. Le caractère en est noble, la touche pleine de vie, le coloris splendide. Dès que cette peinture est déroulée, elle répand autour d'elle un éclat qui surprend et fascine. Il semble qu'on voit une apparition de Kwannon. Cette image prend possession du spectateur, elle en chasse les pensées mauvaises, elle fait passer en lui le frisson de l'esprit dans toute sa force. Certes, c'est là l'œuvre d'un artiste hors de pair. Sur la date de cette peinture, les experts ne sont pas d'accord. Les uns l'attribuent à Don tchyô, les autres à Kana oka : on cite enfin d'autres artistes.

Le coloris est d'une harmonie parfaite ; les chairs sont peintes d'un ton tel qu'il semble vu à travers un verre rouge. On a enrichi la peinture de plusieurs motifs décoratifs en application d'or. La gloire et le dais sont décorés de formes caractéristiques. Tous ces indices tendent à prouver que cette œuvre appartient à l'époque que nous étudions actuellement. Une image bouddhique ayant une telle puissance de conception et une si haute valeur, si elle ne datait pas de la période allant des premières années de Heian à l'époque moyenne, serait bien difficile à classer. On ne peut trouver à une autre époque un grand maître capable d'un tel chef-d'œuvre.

CHAPITRE IV

Sculpture.

La statuaire religieuse bouddhique, au début de cette époque, dut sa rénovation à la rigueur apportée dans les règles qui lui furent assignées, conséquence de la propagation de la doctrine ésotérique du Shingon. Les œuvres de cette époque ont été, pendant mille ans, les modèles des œuvres postérieures. Elles ont fixé l'expression, les gestes symboliques, les attributs, et jusqu'à la décoration de chaque catégorie.



FOUDAU-MYAU-WAU (Akshobhya, sanscrit).

IX[e] siècle (Toji, Yamashiro).



Cette période ne borna pas son effort à établir les canons. Elle produisit les statues dans lesquelles chaque divinité se révèle par l'expression autant que par l'attitude, par le caractère autant que par le geste. Les entités de la doctrine secrète sont tout particulièrement reconnaissables à leur beauté et à leur majesté. C'est que les initiés, les esprits les plus hauts, maniaient eux-mêmes le couteau ou inspiraient et surveillaient les exécutants. Le travail de la statuaire n'était pas laissé à des artisans vulgaires. Somme toute, ce qui a été exécuté à cette époque montre généralement un caractère de grandeur. L'exécution du détail est souvent sacrifiée à l'ensemble. Il arrive que des pieds ou des mains soient négligés. Le but principal est d'éveiller l'émotion par l'idéal qui se dégage de l'ensemble.

A l'époque de Shyaumou Ier, on employait comme matières pour les statues, outre le bronze, la laque sèche et la terre. A l'époque présente, bien que les statues en bois fussent devenues plus nombreuses, on employait encore beaucoup la laque sèche ou la terre. Pour le maniement de ces deux dernières matières, il est probable que, jusqu'à la fin de cette époque, on conserva les procédés des artisans précédents.

Les maîtres statuaires de cette époque, dont les noms nous sont parvenus, sont : Mousashi-no-Songouri-Tarimarou ; Takawo-maro ; Shi-Hi-Komaro ; le Souze-yéri Bouze Ko-oun.

Tarimarou est l'auteur du Kwammon aux onze faces du Nô-o ji en kii. Takawo-maro a fait la statue du prince Kamatari de Tao no-miné. Shi-hi-Komaro a exécuté aussi beaucoup de statues bouddhiques de Tao no-miné. On doit au bonze Ko-oun la statue bouddhique d'Hacédéra. En outre, Kô-bau-daï-shi non seulement fixa le type des statues de chaque sorte, mais encore, prenant lui-même le couteau, il fit un grand nombre de statues. Le Foudau conservé aujourd'hui au Tô-ji est, dit-on, une œuvre authentique de Kô-bau-daï-shi. Beaucoup d'autres statues sont attribuées à Den-kyau-daï-shi, à Tchi-shyô-daï-shi et à d'autres artistes. Les bonzes des deux écoles, celle de Ten-daï et l'école ésotérique — abstraction faite de la question de savoir si leur art était habile ou maladroit — ont tous considéré l'art de tailler les images comme relevant de leur tâche. Ce point n'est pas douteux.

MONUMENTS

Pl. XXIV. — Fouuau-myau-wau. — Kyauto-Toji.

On dit que Kô-bau-daï-shi a fait cette statue en ajoutant une prière à chaque coup de ciseau. Les coups de ciseau manquent d'habileté et, par endroits, de franchise. Cependant l'ensemble est énergique, et la noblesse de son caractère suffirait à faire croire que l'auteur est Kô-bau-daï-shi.

Pl. XXV. — Statue d'une apsara chanteuse. — Yamato ; Akisinodéra (hauteur : 2m,25).

La tête est de laque sèche. Le corps, en bois, a subi des restaurations. Le coloris et les motifs ajoutés lors de ces restaurations paraissent dater de l'époque de Kama-koura. Le visage et le mouvement révèlent l'élégance et l'originalité japonaises. Mais l'exécution est lâchée et sans fermeté. On attribue aussi cette œuvre à un grand bonze de ce temps.

Pl. XXVI. — Goudatsou-bosatsou. — Yamato ; Akisinodéra.

Comme pour la statue précédente, la tête et la poitrine sont en laque sèche, le reste du corps en bois. Le corps a été plusieurs fois restauré. Goudatsou-bosatsou exposa, dit-on, la loi d'offrande de Yakoushi-rouri-kwau-nyoraï. Il protège tous les êtres contre la maladie.

Son attitude digne montre une vertu infinie. L'exécution est vigoureuse et porte le caractère de cette époque.

Outre ces œuvres du temps de Kwammou, on possède encore : au Toji, les quatre Tènnau; au Kwauryouji de Oudzou-maça, un Daï-ni-thi; au monastère d'Itchi-yau, en Yamashiro, un Yakoushi. Toutes ces œuvres sont d'une grande beauté.

CHAPITRE V

Architecture.

Kwammou I[er], ayant résolu d'établir la capitale à Héï-an, ordonna la construction du Daï-daï-ri (Palais). Le modèle fut pris à la Chine. A l'extérieur s'ouvraient douze portes. A l'intérieur, il y avait le Palais, le Hasshyau-in, le Bourakou-in (salle des banquets), le Bourakou-dèn (salle des exercices), les bureaux du Dajyau-kwan et de tous les ministères. Ce fut surtout dans le Hasshyau-in (salle des ministères), que l'architecture triompha. Le Hasshyau-in s'appelait aussi Tehô-dô-in. C'était là que s'accomplissait le travail le plus délicat du gouvernement. Son plus important bâtiment portait le nom de Daï-gokou-dèn. On avait bâti en outre les deux pavillons du Dragon bleu et du Tigre blanc, la terrasse de la queue du Dragon, la tour à douze étages, et un grand nombre de portiques et de galeries.

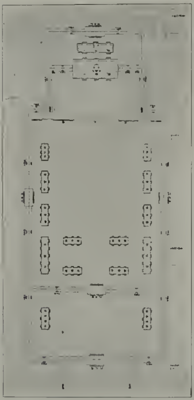


Fig 36. — Façade principale du Hasshyau-in.

Partout s'élevaient des colonnes rouges. Les planchers étaient recouverts de carrelages. Les toitures, la plupart à pavillon, portaient des tuiles vertes. Au-dessus des faîtières se dressaient des acrotères. Le style du Bourakou-in était du même genre. En somme, le Hasshyau-in, le Bourakou-in étaient imités fidèlement de l'architecture chinoise, et ne s'écartaient pas du type des établissements officiels de la Chine. Le Palais, c'est-à-dire le Daïri, avait une enceinte à douze portes, à l'intérieur de laquelle s'élevaient dix-sept grands bâtiments et sept petits. Chaque édifice était isolé; et ils se reliaient les uns aux autres par des galeries.

Cette distribution était empruntée au style chinois. Il faut y voir l'origine de ce que, aux époques suivantes, on appela le style *Shi-shin-dèn* (de palais impérial).

MONUMENTS

Fig. 36. — L'art grandiose de son plan est, on peut l'affirmer, sans égal dans notre pays. Si l'on met à part la porte de Otèn, les deux pavillons du Phénix volant et du Faucon perché, les deux pavillons du Dragon bleu et du Tigre



GUIGUÉITÉNNIŌ

IXe siècle (Akishinotéra, Yamato).



blanc sur la terrasse de la Queue du Dragon, sont des œuvres qu'on n'a pas surpassées, qu'on ne surpassera pas.

Le Palais et le château sont les premières constructions grandioses qui aient surgi à cette époque. Elles donnèrent à l'architecture privée un grand élan. Il semble aussi qu'à cette époque l'architecture de jinjya ait accompli une évolution remarquable.

Déjà, avant que la doctrine de l'identité des Bouddhas et des divinités japonaises ait été admise, la confusion des Kamis et des Hodoke commença à se produire. Au temps de Koukaï et de Saïteio, elle était complètement effectuée. Cette confusion eut une conséquence. Non seulement, lorsqu'on éleva des jinjya dans l'enceinte des garan on mit des jingou-ji dans les jinjya, mais la disposition des jinjya et leur aspect finirent par ressembler beaucoup aux garan.

Fig. 37. On voit, au premier coup d'œil, l'extrême ressemblance de ce plan avec celui d'un garan. A l'entrée se trouve une porte-pavillon à trois travées. N'est-ce pas un détail qui correspond à la Nan tai mon des garan? Si l'on franchit la porte, on voit une cour entourée d'une galerie. La façade principale présente des portes-pavillons. Tout cela correspond bien aux portes intérieures des garan. Dans l'intérieur de la galerie se dressent des édifices qui doivent correspondre au Kondau.

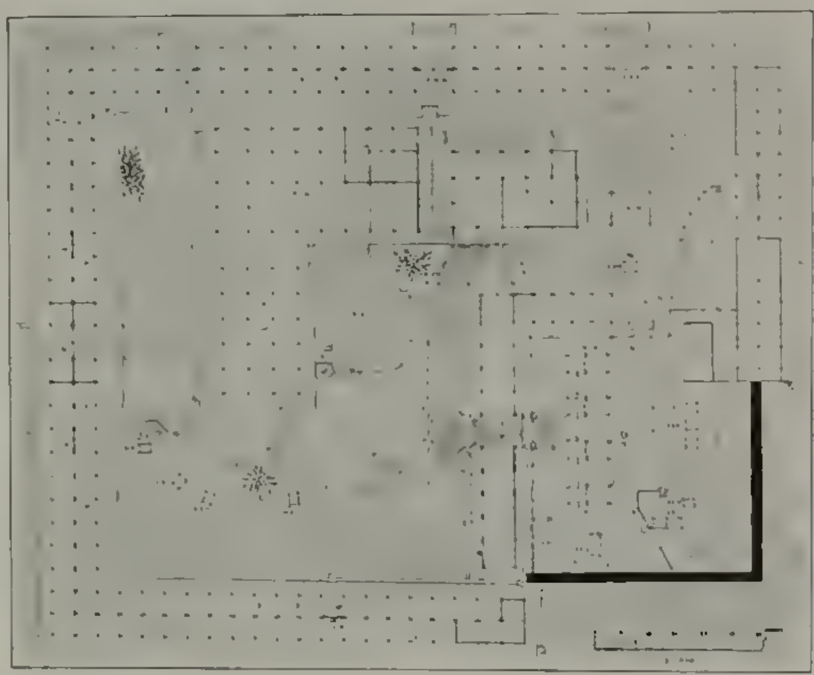


Fig. 37. — Plan de Kaçouga jinjya de Nara. — Yamato.

Le temple principal, dit de style de Kaçouga, ajoute un *Kau-baï* (espèce de porche) à une Tsoumairi de style Shimméi. Une seule différence : les lignes de la toiture ne sont pas courbes. Mais si, prenant la disposition Hira-iri dans le style Shimméi, on adjoint un Kau-baï, et si l'on courbe les lignes de la toiture, on a le *Nagaré-Tsoukouri*.

Le jinjya de Shivao, qui commence à se construire à cette époque, combine deux bâtiments de style de Kaçouga et le Yashiro de Ghi-on. C'est tout à fait le style bouddhique. Ses édifices, qui peuvent servir de types du style de Nazau, sont le Kamo-jinjya et le Matzou-wo-jinjya en Yamashiro.

L'architecture bouddhique, à cette époque, inquiète de se renouveler, fut très florissante. Ainsi, Kou-kaï, fondant la secte Shinghon, bâtit le temple Kon-gau-hauji sur le mont Kauya. Saïtchyô, fondateur de la secte Ten-daï, construisit le temple Enryakou-ji sur le sommet de Hieizan.

Avant cette époque, au temps de la cour de Nara, on orientait toujours les garan au sud ; on observait toujours dans leur disposition une symétrie rigoureuse. Presque toujours on les élevait en terrain plat ; on ne bâtissait pas sur les montagnes. Quand il s'agit de construire les garan des sectes de Ten-daï et Shingon, les initiateurs, en conséquence de leurs doctrines, furent amenés à les édifier la plupart du temps au sommet de hautes montagnes couvertes de forêts épaisses. Dans ces conditions, on ne put observer dans les plans une symétrie stricte. Mais les formes et le travail ne diffèrent pas beaucoup de la période précédente. Ce n'est que dans la décoration et les motifs qu'on peut voir des différences manifestes.

Fig. 38. Ce monument, bâti en réalité pendant la période de Ten-Tyau 824-834), est le seul monument de la période qui nous occupe existant encore au Japon. Les koumimono de l'avant-toit sont d'un style absolument semblable à ceux du Kondau du Tau-shô-daï-ji. La forme des pinacles à 9 bagues est très étrange. Les proportions de l'ensemble ne suggèrent pas, comme les œuvres



Fig. 38. — Tau a cinq étages du temple de Mourô-ji. — Yamato

de l'époque de Nara, une impression de force et de solidité. Au contraire, elles ont un caractère de mièvrerie. Tel était le goût du temps.

En résumé, les éléments nouveaux qui se manifestent dans l'architecture à cette époque sont :

1° L'origine chinoise de l'architecture palatiale ;

2° La construction des Garan par les sectes Ten-daï et Shingon ;

3° La naissance de toutes sortes de types dans l'architecture des sanctuaires Shinto.



GOUDATSOU-BOSATSOU

IX[e] siècle (Akishinotéra, Yamato).



CHAPITRE VI

Arts industriels.

Nous avons vu plus haut que, par suite du transfert de la capitale par Kwammou, gouvernement, religion, littérature, arts, tout avait été renouvelé et développé. Cependant, en ce qui concerne les industries d'art, bien qu'elles aient plus ou moins modifié leurs procédés, à cette époque, sur de nombreux points, elles ne subirent pas une évolution aussi apparente que les autres arts, la peinture ou l'architecture, par exemple. Les artisans qui, depuis une



Fig. 39. — Boite a livres canoniques en Makié. — Kyauto, Niunaji.

période de 150 ans, s'étaient succédé à Nara, de génération en génération, une fois transportés à Heian, où pourtant s'offraient des facilités de toutes sortes, ne surent pas apporter de grands progrès à leurs travaux. Les laqueurs progressent, il est vrai; et les orfèvres, par suite de la fabrication florissante des objets nécessaires au culte pompeux du mystique shingon, durent perfectionner leurs procédés.

Actuellement, à Kau-ya-san, au Tô-ji, au Daï-goji, etc., sont conservés des kiné, des clochettes, des plateaux sacrés, des vases à offrandes dont la facture soignée et la forme exquise décèlent l'origine.

LAQUE

La laque, en relief ou plate, est un art spécial à notre pays. Cet art avait été pratiqué dès les commencements du Japon. Mais c'est en arrivant à cette période que, pour la première fois,

il produit de belles choses. La peinture en laque dite Hei-jin qui couvre de fine poudre d'or la surface des objets ; le makkin-rô qui, au-dessus de la laque, sème de la cendre d'or, puis dessine le motif et, frottant une seconde fois la laque, fait paraître le dessin par l'usure ; le hira makié, qui mélange l'or et l'argent et colore habilement les objets, reçoivent des perfectionnements.

Quant au genre des motifs, pour la première fois se montre un caractère chinois tout à fait différent de ces objets de style chinois disposés symétriquement, dénués de variété, fatiguant les yeux par leur coloris disparate. Se fiant à la libre inspiration du pinceau, les artisans se plaisent à la variété. Une fleur, un oiseau, leur sont prétextes à évoquer des sentiments étrangers à l'objet dessiné. Un dessin décoratif tout spécial commence à se manifester dans les dernières années de cette époque.



Fig. 40 — Boîte à bijoux en Makié
Kyauto, Ninnaji.

Objets.

Fig. 39. Cette boîte en makié a été commandée par Kô-bau-daï-shi lorsque, à son retour de Chine, il apporta les 30 volumes de l'enseignement ésotérique du Shingon. Son nom est sur le couvercle. Elle est en laque noire, décorée de motifs d'or et d'argent, c'est-à-dire de makkin-rô et de toghi-dashi repris par-dessus. Le dessin représente des *karyaubin* mi-anges, mi-oiseaux) parmi des fleurs. Ces êtres mystiques soufflent dans des instruments de musique et se livrent à la danse. Le style a beau être chinois, la touche décèle l'élégance du caractère japonais.

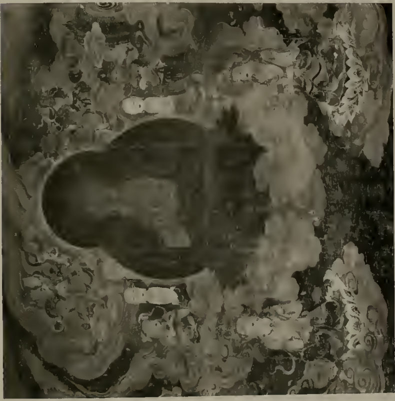
Fig. 40. Cette boîte aurait appartenu, dit la légende, à un des Tennau. Bien qu'elle soit en de nombreux endroits mutilée et détériorée, on voit encore un Heidjin semé sur l'enduit noir, et le makié d'or et d'argent obtenu par frottis. Un dessin décoratif a dû être ajouté ultérieurement. Le dessin des fleurs et des oiseaux est d'un pinceau léger et d'un caractère purement japonais. Cette boîte doit dater de la fin de cette période et, partant, être d'une fabrication postérieure à celle de la boîte précédente.



ARRIVÉE DE L'AMIDA SAUVEUR ET DES 25 BOSATSOU

X[e] siècle (Kauya-San).







LIVRE II

Époque de la régence des Foujiwara.

CHAPITRE PREMIER

Conditions de la société de ce temps au point de vue des Beaux-Arts.

Cette époque qui va du règne de Ouda Ier (LIX, 893-898), commençant la 1re année Kwampéi (889) jusqu'à la mort de Au-Tokou Ier (LXXXIII), la 4e année Jyouyéi (1185) embrasse 23 règnes et 297 années. Alors, sans emprunter à l'étranger ses éléments, la civilisation, déjà en pleine activité, mûrit à l'intérieur et se développe avec régularité. A parler strictement, la régence des Foujiwara avait commencé déjà au milieu de la période précédente et même cette désignation d'ensemble ne semble pas, parmi les divisions de l'histoire du Japon, d'une parfaite exactitude.

Néanmoins, l'art qui se manifeste aux époques ultérieures n'a fait que différer un peu plus ou un peu moins de ce qu'il était à l'époque de la régence de la famille des Foujiwara. C'est pourquoi, pour exprimer cette phase de l'évolution de l'art, on ne peut guère employer d'autre désignation que celle d'Époque des Foujiwara.

Vers les débuts de cette époque, on n'est pas loin des desseins grandioses de l'empereur Kwammou. La flamme d'activité n'est pas encore éteinte. Des empereurs sagaces se succèdent, qui s'entendent à établir un gouvernement parfait. Ils sont secondés par des fonctionnaires intelligents et des lettrés distingués. Les résultats administratifs sont très remarquables; les lettres chinoises sont florissantes et, en général, un grand mouvement scientifique se dessine. Par suite de la longue durée de la paix, les mœurs se parent de plus en plus d'élégance et de raffinement. Le défaut de la culture est alors une tendance à l'ostentation et à la mollesse.

Quoique les deux empereurs Ouda et Daïgo fussent éclairés, très fervents bouddhistes, ils se démirent de bonne heure de la fonction impériale. Les Foujiwara, ayant écarté le sage ministre Oudaï-jinn Sougawara-no-Mitchizané, se trouvèrent seuls à la tête de l'Empire. Sans fortune, et leur pouvoir étant sans limites, ils en vinrent à rivaliser de plus en plus de pompe et de plaisirs et se désintéressèrent du gouvernement. Les mœurs tendirent à l'extravagance; l'autorité se relâcha. La maison impériale allait à la décadence. Des troubles furent fomentés

par Tahira-no-maçakodo, Foujiwara Soumi-tomo et quelques autres. Pour comble, les pirates et les bandits surgirent en essaims dans toutes les provinces; ils interceptaient ou pillaient les biens de l'État, ou encore rançonnaient les honnêtes gens.

Bien que les troubles militaires eussent été provisoirement apaisés, les gens de bien renonçant à s'appliquer à leurs affaires, les diverses industries, que Daïgo Ier avait précédemment protégées et encouragées, virent décroître leur activité. La matière première aussi leur faisait défaut. Le fonctionnement du Tsoukoumodokoro (endroit où l'on fabrique toutes les choses nécessaires à la cour), périclita. C'est alors que l'industrie privée, profitant de l'occasion, fabriqua en grand nombre les sabres et les épées. On vit alors apparaître de célèbres armuriers en Moutsou, en Bizen, en Yamato, en Yamashiro.

A l'époque de Mourakami Ier (LXIV, 947-968), les calamités deviennent plus nombreuses. Il se passe des faits inouïs. Sous les yeux de l'Empereur, des brigands viennent mettre le feu au Palais. C'était la première fois depuis le transfert de la capitale, soit depuis 166 ans, que pareil malheur arrivait. On dit que les trésors accumulés par les générations successives furent en grande quantité détruits par l'incendie. Des faits pareils montrent l'abaissement de la moralité publique et la faiblesse du gouvernement.

Ainsi donc, à cette époque, les désordres causés par les hommes se sont multipliés et les calamités naturelles, famines et épidémies, frappent sans relâche la population. Aussi, la force productive des Beaux-Arts chez les Japonais, qui s'était montrée si remarquable à l'époque précédente, donne le spectacle d'un écroulement complet. Cependant, l'instinct du beau et l'imagination populaire trouvent leur expansion dans les lettres et y montrent une véritable splendeur.

Des talents hors de pair surgissent en foule : Foujiwara-no-Mitchigané, Kino-Hasé-wo, Ariwara-no-narihira, Kino-tsoura-youki, etc. Ils expriment leurs pensées, somptueuses comme le brocart; leurs sentiments, délicats comme la broderie. Soit en littérature chinoise, soit en littérature japonaise, ils donnent des modèles. L'empereur Mourakami, entre autres, aimait profondément la poésie. Il partageait son cœur entre l'amour des lettres et celui de la nature. Les grands personnages subissaient cette influence et s'adonnaient à la littérature.

Comme nous l'avons dit, tous les membres de la famille des Foujiwara ne se préoccupaient ni des peines ni des joies du peuple, non plus que du repos ou des convulsions de l'Empire. Ils développaient de plus en plus leur luxe et se réfugiaient dans des distractions littéraires. Le besoin se fit sentir d'objets de tous les arts et de toutes les industries; en sorte que la production un moment s'accrut.

Le pouvoir des Foujiwara avait sa racine dans Kamatari. Ce fut à partir de Yoshi-Fouça et Moto-Tsouné, le père et le fils, qu'il atteignit l'apogée, soit que la famille des Foujiwara fournît les Impératrices, soit que, reléguant les empereurs, ils leur substituassent leurs propres descendants. Pendant l'enfance de l'Empereur, le Daï-jin devenait régent. Si le souverain grandissait, le Daï-jin conservait le pouvoir. C'était là une innovation de coutumes sans précédents depuis l'antiquité. Grâce à des lois nouvelles, toutes édictées pour établir l'absolutisme des Foujiwara, ils se transmirent un pouvoir de plus en plus étendu.

Plusieurs empereurs sont nés dans la demeure privée des Foujiwara et y ont grandi. D'autre part, chaque fois que le feu fut au palais, les empereurs se choisirent une résidence nouvelle. C'est dans ces conditions que naquit l'architecture dite « des palais de campagne », dont on peut imaginer la richesse.

Reizei Ier et les empereurs suivants, déployant peu d'activité, acceptèrent la situation qui leur était faite. Kané shi, le petit-fils de Moto-Tsouné, fit, dit-on, bâtir sa demeure sur le modèle du Seiryau-dèn. Au temps de Mitchi-naga, fils de Kané shi, la famille des



FOUGHÉN-BOSATSOU (Samanta-Bhadra, sanscrit).

XI[e] siècle (Musée impérial).



Foujiwara atteignit l'apogée de sa splendeur. Mitchi-naga donna ses 5 filles à 4 empereurs et à un prince impérial. Il garda, pendant plus de 30 ans, la charge des affaires de l'État. Sa puissance ruinait les grands et les petits. Ses richesses surpassaient celles de la maison impériale. Mitchi-naga, dans ses dernières années, fit bâtir le Haujyauji. Son élévation développa l'activité des arts et de l'industrie. Avant cette époque, vers le temps de Seiwa Iᵉʳ (LVI, 850-859-868-880), l'empire de Chine était dans une situation critique sous Ouda-Ténnau. Les troubles s'étendaient sur le pays qui menaçait ruine. Aussi, la 6ᵉ année Kwanbéi de cet empereur (894), sur le rapport de l'ambassadeur du Japon en Chine, Sougawara Mihti-Zané, un décret supprima l'ambassade en Chine. Il y avait juste 280 ans que la 1ʳᵉ ambassade avait été envoyée en Chine par Souïko. Dans cet intervalle, les ambassadeurs et les étudiants étaient allés en Chine en grand nombre. Tout ce que la civilisation chinoise pouvait nous offrir d'utile avait été introduit chez nous et n'avait pas peu contribué à notre développement. Mais, maintenant, cet empire en décadence était la proie de troubles incessants.

Nous avions bu et assimilé le vin généreux de ses institutions et de sa littérature. La matière de sa civilisation était déjà en notre possession. Le seul résultat que nous pouvions obtenir en envoyant des ambassadeurs en Chine, c'était uniquement un surcroît de dépenses.

En outre, le passage de la mer avait causé de nombreux naufrages où avaient péri des hommes de grand talent, choisis pour être envoyés en Chine. Même si l'on en revenait vivant, les souffrances endurées pendant la traversée sur de petits bateaux étaient des plus pénibles. Les pères, les mères, les femmes, les enfants, à la pensée de la séparation causée par le voyage, s'effrayaient plus que de la séparation dernière. Toutes ces raisons pesaient sur l'esprit de l'Empereur qui supprima les ambassades en Chine.

Plus tard en Chine se succédèrent les 5 dynasties (907-960). Puis les Tang s'établirent et durèrent 300 et quelques années, (960-1126 — 1126-1278). Durant cet intervalle, les négociants allèrent en Chine, à titre privé, chercher des cargaisons précieuses. Puis, sur les bâtiments de commerce, des prêtres faisaient la traversée pour leurs voyages d'études et rapportaient des livres canoniques, des statues et des peintures bouddhiques. Mais, les relations officielles avec la Chine étant interrompues, les idées étrangères, qui s'étaient continuellement insinuées chez nous, ayant moins d'occasions favorables de pénétration, cessèrent d'arriver à nous pour étouffer nos idées nationales et déformer nos tendances. Le courant des études chinoises se ralentit. L'étude de Yamato fleurit à sa place. Le sentiment national trouva son expansion. La civilisation, se développant selon l'esprit japonais, s'élança vers sa maturité.

A cette époque de tranquillité et d'inaction, les branches diverses de la famille des Foujiwara occupaient les sommets de la puissance. Fiers de leur richesse et de leur force, ils se faisaient bâtir des châteaux sur des coteaux fertiles au pied desquels couraient des ruisseaux pittoresques. Ils s'installaient dans les sites merveilleux, au printemps et à l'automne, et, pendant longtemps, ces résidences furent des foyers de civilisation. Aussi voit-on cette époque montrer un goût élégant et gracieux et les lettres et les arts y briller d'un vif éclat.

La famille des Foujiwara, fournissant ainsi des épouses aux empereurs, disposa à son gré du pouvoir impérial. Tous les membres de cette famille furent pourvus des plus hautes fonctions et s'installèrent en seigneurs dans les plus beaux domaines de l'Empire. Non contents du pouvoir, ils s'emparaient aussi de tout l'argent de l'Empire, qui fut centralisé dans leurs mains. Chacun d'eux possédait une splendide demeure où se perfectionnait l'art du jardinier paysagiste. Leur faste était éclatant. Ils luttaient de luxe et de magnificence, et vite se blasaient sur tous les plaisirs. Les fêtes se succédaient sans interruption : réunions de musique et de danse, de poésie, de sports comme le football, le tir à l'arc à cheval, la chasse. Les festins et les promenades de l'Empereur

et de l'Impératrice aux temples ou aux sanctuaires célèbres avaient lieu en apparat éblouissant. Le luxe des chevaux et des équipages était extraordinaire. On s'ingéniait à inventer des fêtes. Sur les rivières ou les lacs des parcs, on lançait des bateaux à tête de dragon ou d'animaux fantastiques.

C'était surtout à l'occasion des banquets que se déployaient des habitudes de luxe extravagant. Le bon ton exigeait que les maîtres envoyassent une quantité d'objets de prix aux invités. On appelait cela des *Hiki-dèmono*. Aussi, les objets d'art et d'industrie étaient-ils demandés de plus en plus. Ceux à qui ces objets étaient destinés, personnages bien nés et fortunés, sans nul souci de la vie matérielle, possédaient, autant qu'il est possible aux hommes, la joie de vivre. Un optimisme facile dominait l'esprit de ces hommes persuadés qu'ils remplissaient, en suivant leurs inclinations, leurs devoirs d'hommes du monde. La poésie qu'ils aimaient était raffinée et délicate; elle chantait les matins du printemps et les soirs d'automne, les fleurs et les beaux clairs de lune. Les Beaux-Arts avaient la même tendance.

Dans la littérature apparaissent beaucoup d'œuvres que l'antiquité précédente avait ignorées: impressions, pensées, mémoires, voyages, chroniques, etc. Dans la poésie paraissent par ordre impérial des anthologies célèbres, telles que le *Kokin-shyû* ou *Recueil ancien et moderne*, le *Syou-i-shyou* ou *Recueil de vers choisis*. Les auteurs brillants, hommes ou femmes, se montrent en foule. Moura-çaki-Shikibou et Sei-shô-nagou, entre autres, talents sans équivalent dans le passé et le présent, sont les auteurs les plus appréciés de ce temps. Toute cette littérature, poésie et prose, est d'un style charmant, d'une pensée élégante et raffinée. Elle provenait sans doute d'auteurs de haute naissance ou de princesses et dames du palais. Elle était l'écho des mœurs raffinées d'alors. Le goût de ce temps est voué au gracieux et au joli, mais il ne se préoccupe pas de noblesse et d'élévation.

Épris d'un idéal sans vigueur, soucieux uniquement de leur bien-être et de leurs aises, attachés à la vie et redoutant la mort, la maladie et le malheur, ces hommes étaient amollis et efféminés. Les doctrines profondes des sectes Ten-daï et Shingon n'étaient plus comprises. On s'en tenait à la lettre et aux cérémonies extérieures, mais on n'en pouvait pénétrer l'esprit. La conception du salut se dévoya. On en vint à considérer comme le but unique la renaissance dans le paradis, et de là partit l'établissement progressif de la secte de Jyau-do.

Les superstitions se développèrent de tous côtés. Les calamités naturelles, les épidémies, de même que les brigandages et les troubles étaient attribués à l'influence des mauvais esprits; il en était ainsi des plus insignifiants accidents. Les prêtres et les sorciers étaient sans cesse sollicités de faire pour tout cela des exorcismes. Les prêtres étaient tenus toujours en honneur. Shyonjyakou Ier fit porter des offrandes à mille bonzes; Mourakami Ier à dix mille. Foujiwara épuisa le trésor national à fonder de vastes monastères. Shira-kawa Ier alla plus de dix fois, à diverses époques, accomplir des pèlerinages. Il construisit le Hanjyauji, le Soujyauji, le Onjyauji, etc., et commanda un nombre considérable de peintures et de sculptures.

Jusque dans les contrées lointaines de Moutsou et Dewa, Foujiwara Kiyo-hira fit élever une quantité de monastères, temples et pagodes. Aux grands temples de Enryakou, Onjyau, To-daï et Kofoukou, et même au loin, en Chine, à celui de Ten-daï-syou, il faisait des offrandes à mille bonzes pour leur demander des prières destinées à écarter les misères de ce monde. Son fils Moto-hira, son petit-fils Hidé-hira, fidèles à ses intentions, augmentèrent encore le nombre des constructions bouddhiques. Le bouddhisme gouvernait le cœur des hommes de ce temps. Or, un trait remarquable de l'histoire de toutes les sectes bouddhiques, c'est que la peinture, la sculpture, l'architecture et tous les arts et industries furent favorisés par elles. C'est là un point important de l'histoire de l'art.

L'ostentation et le faste déployés par la famille des Foujiwara, détenant le pouvoir, eut pour conséquence de faire de la capitale Heian un centre de splendeur et de civilisation éclatante. Un contraste se produisait. Tandis que d'une part les plaisirs se succédaient, que les raffinements



SCÈNES DU GHENJI-MONOGATARI

XIe siecle (au marquis Yoshitkira-Tokougawa).







d'une culture élégante se manifestaient, que les chants et la musique des danses résonnaient, hors de la capitale régnait l'anarchie, et les brigands dévastaient le pays. Les Foujiwara, négligeant les affaires du gouvernement, et dédaigneux de la puissance militaire, s'en remettaient entièrement de la répression des brigandages et des troubles aux familles militaires, aux Boushi, qui de jour en jour acquirent dans les provinces un prestige grandissant, et montrèrent bientôt une arrogance intolérable.

Go Sandjyau était d'un caractère ferme et d'une intelligence remarquable. Comme, heureusement, il n'était pas d'origine Foujiwara, il refusa de se laisser dominer, et prit en mains les rênes du gouvernement. Ses efforts pour rétablir le pouvoir impérial réussirent. Les Foujiwara, déchus de leur titre de parenté par alliance et de leur mainmise sur la régence, se tinrent tranquilles, et de nouveau le filet impérial s'étendit sur les provinces. Les deux empereurs Shirakana et Toba, qui lui succédèrent au pouvoir se distinguèrent, le premier par sa ferveur bouddhique, le second par son goût pour le luxe. Le premier favorisa l'érection des temples et des statues, le second les arts somptuaires. Le trésor de l'État s'appauvrissait. Les Boushi reprirent leurs manifestations turbulentes, et les ordres impériaux perdirent leur effet. Ce ne fut qu'en s'appuyant sur les familles des Mina-moto et des Tahira qu'on put à peine rétablir une apparence de tranquillité. Ce calme passager céda la place aux troubles des années Haûghen et Heidji (1156-1159 — 1159-1160). La guerre fut amenée par la lutte des deux familles pour la suprématie. Les Mina-moto vaincus, le pouvoir revint aux Tahira. La situation change, et le Shyougounat commence à dessiner son avènement.

Les Tahira occupent le pouvoir. Leurs domaines s'étendent et enveloppent l'Empire. Ils deviennent la famille d'alliance de l'Empereur et conservent le prestige des armes. Leur puissance surpasse de beaucoup celle des Foujiwara, au point qu'on a pu dire que qui n'était pas alors des Tahira n'était pas un homme. Cette famille, à l'apogée de sa puissance, s'assimile en tout le faste des Foujiwara. Elle se plonge dans les plaisirs à la mode; elle aime la poésie légère et la musique gracieuse. Elle désapprend la bravoure et le maniement des armes. Elle s'abandonne à la mollesse. La capitale, pour la seconde fois, devient le théâtre de l'extravagance. Pendant ce temps, les Boushi, toujours voués aux armes, et restés partisans des Mina-moto, font de nouveaux efforts. D'autre part, les bonzes montrent un sentiment de domination abusif. Les conflits armés se multiplient, et les brigandages et les massacres se succèdent sans trêve. Ce double aspect des temps se révèle dans les Beaux-Arts auxquels il communique deux tendances. L'une est l'écho du faste des Foujiwara; elle apparaît élégante, précieuse et distinguée. L'autre, tout au contraire, est vigoureuse et forte, absolument combative, comme nous le verrons plus loin.

CHAPITRE II

Histoire et caractère des Beaux-Arts de ce temps.

Cette période de 300 ans est celle où nos beautés naturelles, nos admirables paysages ont influé sur les Beaux-Arts et leur ont imprimé un caractère essentiellement japonais. La famille Foujiwara, qui avait mis la main sur la maison impériale, ne fut pas sans influence sur ce mouvement qui entraîna les esprits vers l'étude et le goût de la nature.

Vers le début de sa puissance, dans la période Yenghi (901-923), la charge du gouvernement étant très lourde, les loisirs des nobles ne se consacraient guère qu'aux lettres japonaises et chinoises. Mais, au fur à mesure que les Foujiwara s'élevèrent, ils donnèrent l'élan aux recherches décoratives,

à commencer par le costume, l'habitation et les jardins. Pour les réceptions, pour les cérémonies funèbres, ils inaugurèrent un cérémonial fastueux. Pour les banquets, ils déployèrent un faste extravagant. Ils semblent n'avoir eu d'autre idéal que de faire de la vie une ivresse et de la mort un songe. Aussi les Beaux-Arts de ce temps, même dans les plus grandes œuvres, montrent un caractère voluptueux. A commencer par la peinture, tous les arts de décoration recherchent l'élégance de la composition et la grâce du sentiment. L'impression merveilleuse qui se dégage de ces œuvres fait qu'on n'a pas le loisir de se demander quelle est la valeur de l'exécution, d'en détailler les imperfections. Au premier coup d'œil on se sent subjugué par l'évocation d'un monde à part, un monde de charme et de volupté.

Les objets d'art de cette époque sont tous des bibelots chers à la haute société qui les vit éclore. Leur caractère est toujours très élevé. La composition ne va pas se perdre dans le fantastique ou dans la folie. Même quand elle s'attache au réalisme, elle ne tombe jamais dans la vulgarité ou la laideur. Ces œuvres montrent toujours un caractère de sobriété et d'exquise élégance, tant dans l'arrangement que dans la forme et le coloris. Comme elles sont bien le produit de notre terroir et de notre ambiance, c'est à elles que va surtout l'enthousiasme des Japonais. Mais c'est au goût cultivé des nobles de cette époque qu'on doit leur premier et délicieux épanouissement. Ainsi, à l'apparition de Foujiwara Mitchi-naga, surnommé le Mi-dau Kwampakou, on élève le grand monastère de Haujyau-ji dans l'angle nord-est de Kyauto. On atteint le plus haut degré de beauté dans la construction.

Trente-huit ans à peine après son édification, ce bâtiment fut plus d'à moitié brûlé. Cependant, d'après le Yei-Gwa-Monogatari, sa magnificence n'avait rien de comparable dans le monde. Le compte des offrandes du Kondau du Haujyauji en est une preuve.

Ce monastère, bâti en carré, avait trois grandes portes sur trois de ses faces, et une porte centrale à l'intérieur. En entrant par la porte sud, on voyait le Kondau s'élever sur la face principale. Il y avait aussi ce qu'on appelle le Ohomidau grande salle impériale . Dans le jardin, on avait amené l'eau du Kamogawa pour faire un étang au centre duquel était une île à laquelle conduisaient trois ponts. Du côté de l'Est s'élevaient cinq grands temples ; du côté de l'Ouest, le temple d'Amida. Il y avait encore : salle des Conférences, salle de Shyaka, salle des Mille Bras, salle de l'Estrade des cérémonies, salle de la Fleur de la loi, salle de la Vraie Parole, salle des Trois Illusions, salle ronde, grande pagode, tour de la cloche, magasin des canons, cloître, bains, etc. Il serait trop long de tout énumérer.

Dans le Kondau était le Daï-nitchi-nyoraï doré, de 32 pieds de haut, que le célèbre imagier Djyautchyau avait sculpté, durant toute une vie d'efforts, assis, les jambes croisées sur une fleur de lotus à cent pétales. C'était une œuvre magnifique et parfaite. Autour du patron du temple étaient groupés un shyaka doré de 20 pieds, les deux Yakoushi-nyoraï, Moujyou, les deux Bosatsou mirokou, un Brahme de 9 pieds, les quatre Tènnnu, etc. En outre, dans chacun des Dau, dans les cinq grands, il y avait un Foudau myauwau peint, haut de 20 pieds, quatre Taï-son de 16 pieds; dans le Dau d'Amida, neuf statues dorées de Mida, hautes chacune de 16 pieds; dans le Dau shyaka, cent Shaka, tous d'une attitude canonique parfaite et magnifique.

Dans le Kondau, sur les portes et les murs, on avait fait peindre par les meilleurs artistes du temps les huit phases de l'Illumination, des mandara, le concert des anges, etc. Sur les portes de l'Amida-Dau était peint le socle en lotus à neuf étages du paradis. Pour la décoration du Ohomidau, on avait atteint une magnificence extraordinaire. La charpente apparente, comprenant les piliers, les pilastres, les poutres, était de santal pourpre (*pterocarpus santalinus* , ou de laques à motifs de poudre d'or. Ces bois étaient décorés de fleurons en nacre, incrustés de pierres précieuses de cinq couleurs. Sur chacun des cent pétales du lotus central était représenté un shyaka assis sur un trône et orné d'une quantité de pierres précieuses.



AMIDA (panneau de porte).

XIe siècle (Hau-wau-dau — Byau-dau-in, Yamashiro).



Toutes les bannières, tous les dais et autres objets de culte avaient été ouvragés avec un art infini. Ce grand œuvre, le Haujyauji, équivaut à celui que l'empereur Shômou avait fait élever, le Daïboutsou du Tô-daï-ji. C'est un chef-d'œuvre attestant des progrès extraordinaires.

Les monuments qui nous restent aujourd'hui, et dont la magnifique beauté excite notre admiration, tels que la salle des Phénix du Hyau-dau-in, le Kon-jiki-dau, le Tchyou-son-ji, le Mi-da-dau du Haukaïji, si on les compare à la grande architecture de ce Haujyauji, étaient probablement d'une infériorité écrasante. Cependant, la décadence des Foujiwara, les soulèvements des provinces orientales, les désordres amenés par les Boushi vinrent plusieurs fois troubler les voluptueuses rêveries des nobles de la capitale. Les arts subirent le contre-coup de ces secousses. La peinture voulut acquérir plus de force et de vie; l'architecture et les arts décoratifs se livrèrent à de nouvelles recherches et montrèrent une admirable habileté. Lorsque, à la fin de cette période, la famille des Tahira s'empara du pouvoir, elle imita en tout l'exemple des Foujiwara, dans leurs mœurs, leurs goûts et leur esthétique. Les arts de cette période rapprochent leurs tendances de celles de la littérature, du roman et du théâtre.

CHAPITRE III

Peinture.

La peinture, avant cette époque, était complètement subordonnée à la religion bouddhique. Elle se limitait à la représentation de sujets bouddhiques ou à la décoration des temples. C'est à partir de l'époque de Heian qu'elle élargit son domaine, et qu'elle conquiert la faveur des hautes classes. Elle décore, dans les palais et les maisons, les murs, les cloisons mobiles, les écrans et les paravents. De même que les autres arts, elle est pratiquée par les nobles et leurs femmes. On voit alors se multiplier les expositions et les concours de dessin. Les sujets préférés sont empruntés aux poèmes japonais, ou encore les plus beaux sites des montagnes célèbres, les promenades fleuries ou les paysages lunaires, les chasses, les fêtes galantes, tout ce qui montre la joie de vivre, les beaux loisirs et les mœurs raffinées.

Au commencement de cette époque, vers la période Yenghi, la culture chinoise n'avait pas cessé d'être en honneur, et la fièvre d'imitation des choses de Chine n'était pas encore tombée; on se plaisait encore à dessiner des paysages ou des personnages chinois. Mais, à partir de Tèn-reki se développe puissamment le goût national japonais, et les sujets japonais obtiennent la faveur. Ainsi, les cloisons mobiles du Seiryau-dèn au Palais, au lieu des dessins d'Araoumi, portent les lacs de Komméi, des chasses du général Soyé Tsouna dans la plaine de Saga.

Aux dernières années de cette période, on ajoute dans les dessins de paysages des imitations en relief d'oiseaux ou de rochers; ce sont là des jeux qu'on pratique volontiers. On exécute aussi des dessins artificiels (Tsoukourigwa) selon le procédé suivant : avec des matières colorantes ayant l'éclat de solution d'or ou d'argent, ou avec du bleu, on obtient une sorte de dessin décoratif aux couleurs étranges, différant de l'aspect naturel et représentant les ciels, les arbres et les terrains sous des apparences fastueuses et magnifiques. Dans un autre domaine d'art, dans le genre religieux, une modification se dessinait aussi. A l'époque précédente, les deux sectes Ten-daï et Shingon, qui florissaient, professaient des doctrines trop profondes pour être accessibles et toucher directement les cœurs. Vers le milieu de la période que nous étudions parurent les deux sectes Jyau-do et Nemboutso dont les doctrines étaient à la portée d'un plus grand nombre. Elles prêchaient le salut

dans le Jyau-do par le Sozou Ye-shin, qui, lui-même, publia des livres, exécuta des peintures qui créèrent une nouvelle école dans la peinture religieuse. L'ancienne école garda les traditions d'un art sublime et surhumain; la nouvelle rechercha l'élégance et la beauté. On peignit alors l'arrivée de Mida sauveur et du paradis de l'Ouest.

Cependant toutes ces peintures bouddhiques se maintiennent dans les hautes régions de l'art. Elles sont toujours harmonieuses et fortes, élégantes sans mièvrerie. Les peintres des âges suivants n'ont pas atteint l'habileté de ceux de ce temps. Certains peintres bouddhiques traitaient aussi les sujets de genre et la décoration. Mais le grand nombre se cantonnait dans l'étude d'une spécialité.

Il existait cinq ou six écoles ayant chacune un style particulier. C'étaient les écoles Kozé, Takouma, Kaçouga, Toça, Hata et Eshinn.

L'école Kozé a pour fondateur Kanaoka; puis viennent Ahimi, Kimtada, Kimmo-tchi, Shinnkò, Hiro-taka, Koréshighé, Nobou-Shighé. Elle procède du style de l'école chinoise des Tang. Depuis Kimtada, ses adeptes se succèdent dans les fonctions de chefs du bureau de peinture du Palais. Les peintres, avant Kimtada, étaient réalistes, étudiaient surtout le mouvement; après lui, le pinceau s'efforce de traduire un caractère d'idéalité, né du tempérament japonais, en même temps qu'une allure élégante. Le peintre de l'école de Kozé qui a obtenu le plus de célébrité à cette époque est Hiro-taka, prince du sang. Fervent bouddhiste, Hiro-taka se rasa et se fit bonze. La cour, regrettant en lui l'artiste, lui ordonna de rentrer dans le monde et le nomma chef de bureau de la peinture. Il produisit beaucoup. On dit que ses œuvres avaient le relief de la réalité. Ses peintures de l'enfer surtout passent pour montrer une composition admirable. Kimtada fut célèbre par ses peintures de paysages chinois, et Kimmo-tchi par ses paysages japonais.

L'école Takouma fut fondée par Takouma Taménari à l'époque Eishyau (1046-1053) sous l'empereur Goréizéi (LXXII). Tamétowo continua son style et exécuta surtout des peintures bouddhiques.

Il semble que l'origine de cette peinture soit due à l'école Kozé, et ait emprunté des inspirations nouvelles en Chine à l'école des *Soung*. Taménari succéda à un Kozé au bureau de peinture. Lorsque Foujiwarano-Yori-mitchi éleva le Byau-dau-in de Oudji, Taménari peignit sur les murs et les portes du Hauwau dau (salle des Phénix) une représentation des 9 cycles du Paradis ainsi que 8 effigies de Shyaka. Ces peintures, qui subsistent encore, sont célèbres. Bien que l'esprit qui guida le pinceau dont elles sortent ne soit pas très différent de l'école Kozé, la décoration des Bouddhas atteste un genre complètement nouveau. C'est à ce moment qu'apparaissent les traits de pinceau plus chargés.

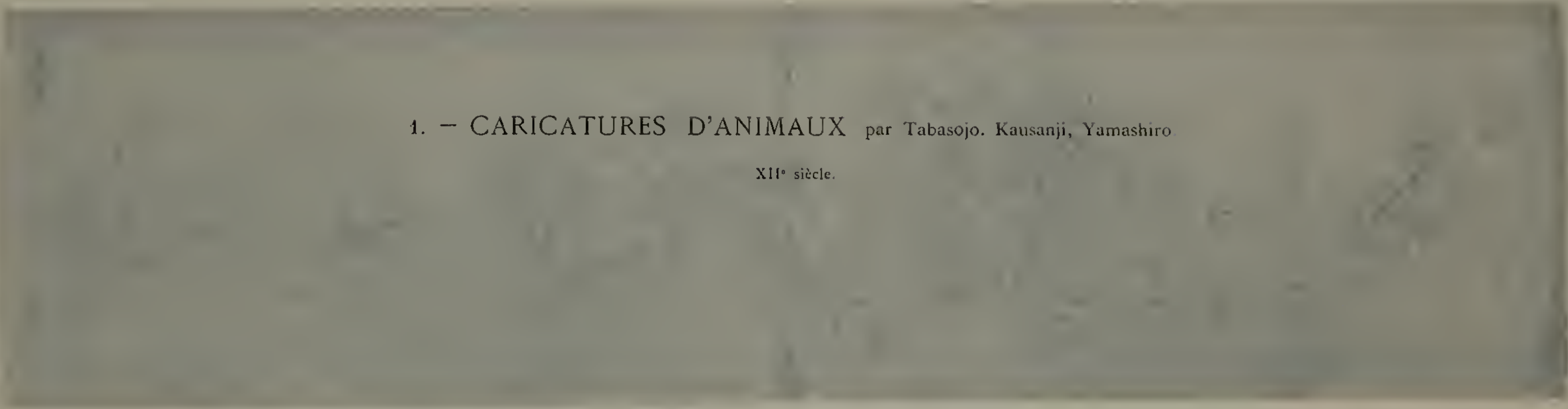
Taménari, au temps de l'empereur Kongé (LXXVI, 1142-1155), peignit, dit-on, un grand nombre d'images bouddhiques.

L'école Kaçouga est purement japonaise. Elle est caractérisée par le trait fin et gracieux et la couleur magnifique. Elle a fait surtout des images bouddhiques. Son dessin révèle quelquefois le souvenir de l'école chinoise des Soung. Son nom lui vient du bureau de peinture de Kaçouga-jinnjya à Nara où elle prit naissance. On dit que le fondateur de cet atelier de Kaçouga fut Foujiwara-no-Takatchika.

Takatchika, qui vivait dans les dernières années de cette période, était fils de Foujiwara-no-Takayoshi, qui fonda l'atelier de Takoumi-ryau, nommé Naka-tsoukaça-Taifou. Il obtint le deuxième sous-cinquième rang. Le rouleau illustré du fameux Ghenji-Monogatari est, disent les uns, du pinceau de son père Takayoshi, et du pinceau de Takatchika, disent les autres.

Comme l'écriture du texte est certainement du temps de Takatchika, on doit considérer comme juste l'opinion qui attribue à ce dernier les illustrations de ce rouleau.

Il semble que la peinture bouddhique de l'école Kaçouga, en passant à l'époque suivante de Kamakoura, ait été florissante. Cependant on ne possède le nom d'aucun peintre de cette école à partir de Takatchika et de ses successeurs.



1. — CARICATURES D'ANIMAUX par Tabasojo. Kausanji, Yamashiro

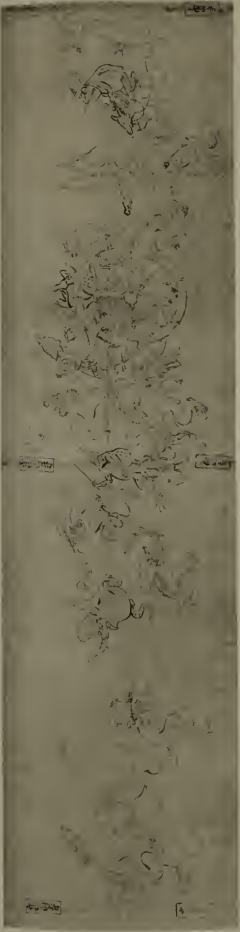
XIIe siècle.

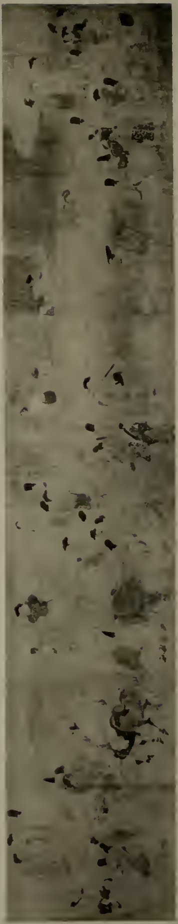




2-3. — SCÈNES DES ILLUSTRATIONS DE VIE DE BAN-DAINAGON

XIIe siècle (au comte Tadamitchi-Sakai).





L'école de Toça est la principale école japonaise. Son origine doit remonter très loin dans la période de Nara. Mais c'est à l'époque où nous sommes qu'elle révèle clairement ses qualités et ses tendances. Elle a acquis la liberté et la légèreté du pinceau et le charme du coloris. S'éloignant des voies de la peinture chinoise hiératique, elle innove et crée un genre qui répond aux aspirations japonaises. Elle interprète les paysages et les êtres de notre pays, et, de plus en plus, répand le goût d'un art national.

Cette école a une tendance à l'observation réaliste et cherche à mettre des intentions dans les plus minces détails. Le nom de Toça doit venir de ce que le fils de Foujiwara-Takatchika, Tsoumé-taka avait la charge de Gonnokami (lieutenant sous-gouverneur) de Toça. Cependant, il ne faut pas prendre Tsoumé-Taka pour le fondateur de cette école. Avant lui avaient paru l'évêque Kakou-You et Tsouné-Moto, artistes qui ne ressemblaient en rien à leurs contemporains, mais qui peuvent être considérés comme des précurseurs, car la renommée de l'école Toça prit naissance à partir de Tsoumé-Taka.

Kakou-You, fils du Daïnagon Takakouni, devint Daï-Sojyau, la 4ᵉ année Hôyén (1138). Comme il avait demeuré jadis sur le territoire de Toba, on l'appelait le Sojyau de Toba. Artiste raffiné et peintre habile, il contribua puissamment au développement de l'école japonaise. Son pinceau était fantaisiste, mais ne perdait pas de vue l'observation. Ses dessins humoristiques, représentant des animaux et des oiseaux, reproduisant les actes des hommes, sont d'une verve extraordinaire et sont cités comme des tours de force du pinceau.

De Foujiwara-no-Mitsou-naga, le plus habile peintre de son temps, il reste, dit-on, le rouleau Nentchyou no gyauji (Cérémonies de l'année), ainsi qu'une peinture de la vie du Ban-Daïnagon. Le pinceau en est très sûr, sans qu'on puisse dire qu'il soit libre. L'idée est vive et spirituelle, attachée à la délicatesse des choses. Dans la composition, l'artiste excelle à varier la disposition des groupes et à charmer l'esprit et le cœur par l'harmonie de l'ensemble. Il est difficile de savoir quelque chose de certain sur sa vie. On voit qu'il obtint le 2ᵉ sous-quatrième rang et que sa renommée fut grande de son vivant. Sur l'ordre de l'empereur Takakoura (LXXXII), la 3ᵉ année Shyanan (1173), il peignit sur les cloisons du Shishyau-kwan-in une scène de la visite impériale à Hiyoshi et le voyage à Hirano.

Dans le Kokou tchyo Bonn Shyau, on voit que le dessin des Cérémonies de l'année, que l'empereur Go-shirakawa aimait profondément, et qui était conservé dans le Trésor du Rèn-ghé wan-in, a été légué aux âges futurs comme venant du pinceau de Mitsou-naga.

Foujiwara-Tsouné-taka, fondateur de l'école de Kaçonga, était le fils de Taka-tchika. Il fut sous-gouverneur de Toça, du second sous-cinquième rang. Peut-être ayant commencé auprès de son père à s'initier au style Kaçonga, créa-t-il plus tard le genre de Toba sojyau. Son art a dû subir une évolution. On lui attribue le Saigyau-monogatari qui subsiste de cette époque.

Foujiwara-no-Taka-nobou, fils du shôshin du Kwangô no Miya, Tamétaka, eut le sous-quatrième rang. C'était un peintre habile à saisir la réalité sur le vif. Il fit quantité de portraits, tous très ressemblants, dit-on. Dans les tableaux que lui commanda Takakoura Iᵉʳ pour les cloisons du Saï shô Kwan in, et qui représentent les voyages impériaux à Hiyoshi et à Hirano, les visages des Koughé accompagnant l'Empereur sont, dit-on, des portraits. Le style de Eishinn est un mélange de styles chinois et japonais qui constitue un style mixte.

Le Sôdzou Eishinn reçut la loi d'abord du Sojyau-Jikei, à Yeu ryauji. Plus tard, il se retira à Yokogawa. Il publia 70 ouvrages en 150 volumes. Il était aussi excellent peintre et exécuta nombre d'images bouddhiques. Il prêcha surtout le salut par les mérites extérieurs. Il mourut la 1ʳᵉ année Kwanninn (1017), à l'âge de soixante-seize ans. Quoique les peintures actuellement existantes des Trois honorables Amida, de l'arrivée du Sauveur, du Paradis, etc., lui soient attribuées

en grand nombre, il est difficile d'en accepter la plupart comme authentiques. Seule la peinture conservée à Kauya-san, représentant l'arrivée d'Amida et des 25 Bosatsou, est d'une authenticité prouvée.

Le style de Hata continue l'ancienne école de l'époque de Nara. Il doit avoir la même origine que Kawanari.

Vers les époques Djiryakou et Yènkyou (1065-1074) de l'empereur Goréizei (LXX, 1025, 1046-1068), vivait un certain Hata no Momé sada qui, demeurant au Hauryouji, exécutait des images bouddhiques. Son œuvre la plus célèbre est la peinture des actions de la vie du Shyau Tokou-Taïshi, exécutée sur le mur, dans la salle des peintures. Elle est extrêmement dégradée et a subi plusieurs restaurations; mais elle a été rentoilée sur un écran et a pu être conservée ainsi. Indépendamment de cette œuvre, il y a, dans le Kan-fou-zau, un certain nombre de peintures bouddhiques qu'on peut lui attribuer.

A côté des artistes dont on distingue le style, il exista beaucoup de peintres célèbres qu'on ne peut classer avec certitude dans aucune école.

Yoshi-Tshika (on ignore son nom de famille) est cité comme bon peintre sous l'empereur Itchi-jyau (LXVI, 980), qui a régné de 987 à 101. Il fut chargé par ordre impérial de peindre un écran. Açoukabé-no-Tsouné-nori a une très grande célébrité comme peintre. Il est contemporain de Tocé-Kimmotchi. On disait alors : « Tsouné-nori est de grande première force, Kimmotchi de petite première force ». Un chien, raconte la légende, à la vue d'un lion peint par Tsouné-nori, fut pris de terreur et hurla. La 3[e] année Owa (963), il peignit, sur le mur de l'appartement de l'ouest du palais, Hakou-Takou wau tuant un démon. Pour l'Oudai-jinn Sané-Souké, il fit deux peintures du Reizei ion et du Shinsènn yènn. On vente beaucoup la grâce des paysages de ces deux œuvres.

Tchi-E, dont on ignore le nom de famille et les titres, contemporain de Tsouné-nori, était, dit-on, très renommé dans la composition décorative.

Toujiwara-no-moto-mitsou, sous Shirakawa Tènnau (LXXII, 1073-1086), eut la charge de Takominokami avec le sous-cinquième rang et reçut le titre de chef de l'administration de Edokoro.

Nobousada, dont on ignore le nom patronymique, est cité comme peintre à l'époque de Toba I[er] (LXXIV). Il peignait surtout les chevaux avec bonheur. On dit qu'il décora beaucoup de cloisons dans le palais de l'Empereur et dans ceux des Koughé. Foujiwara-taka-Yoshi, sous Konoyé I[er] (LXXIV, 1142-1155), fut le chef de l'école de l'Edokoro. Il peignit le portrait de Tobaiu et les portes du Kougosininn de Toba. Il en fut très complimenté.

Les peintres n'étaient pas les seuls, à cette époque, à s'occuper de leur art. Depuis l'Empereur et les Khougé jusqu'aux dames de la cour, beaucoup de personnages pratiquaient la peinture avec succès. L'empereur Kwazau (LXV, 985-986), entre autres, montrait une riche imagination et inspira beaucoup d'idées nouvelles tant à la peinture qu'à l'architecture. Les empereurs Réi-zéi et Itchi-jyau se plaisaient à peindre. Shirakawa, Horikana I[er] exécutèrent des peintures bouddhiques. La fille aînée de Tahira-no-Kiyo-mori est citée comme artiste de talent. Elle peignit des scènes de l'Icé monogatari sur les cloisons du Shi-shinn-dèn. Ses six sœurs cadettes étaient aussi très artistes. Elles firent, dit-on, de nombreuses peintures inspirées par des poésies. On cite plusieurs écoles féminines de peinture à cette époque, telles que Eshi kibou, Tchyou nagou no Tsouboné, etc.

Dans la peinture bouddhique, on a conservé les noms de plusieurs maîtres célèbres, en dehors du Sodzou Keishinn. On connaît le Sodzou Eri, prêtre du To-ji qui, vers l'époque Yenghi (901-923), peignit des images bouddhiques de la secte Shingon. Le bonze Euyèn surnommé dans le monde Eajyari (le docteur-peintre), peignit au Haujyauji, pendant les années Kwanninn (1017-1021) un Daï-nitchi de plus de 30 pieds et cent portraits de 6 pieds d'Amida,



AMIDA (Amidâva, sanscrit).

XIe siècle (Haukkaiji-Yamashiro).



accrochés en rang au mur du Kondau. Le Daï-nitchi, son chef-d'œuvre, est honoré comme la divinité principale, à qui l'on offre des sacrifices. On lui doit encore beaucoup d'autres œuvres. Le maître en images bouddhiques, Kyôzèn, sur le désir de l'empereur Goreizei, peignit, au Haujyauji, 121 images religieuses. En récompense, il fut nommé sokô. Un autre maître, Ryoshyou, est renommé pour ses peintures du Foudau. Le bonze Kakou-han, fondateur de la branche Mimghi de la secte Singhon, a fait un grand nombre d'images bouddhiques au pinceau de bois (ce pinceau sert d'ordinaire à écrire les caractères). Le bonze Tchinkaï, fils du chef de l'Edokoro, Foujiwara-no-Moto-mitsou, fut surnommé le Séki-Tokou (saint) de cette époque. Il reçut la succession de son père et fit, dit-on, beaucoup de peintures bouddhiques.

A l'époque de Tahira surgissent beaucoup de maîtres bouddhiques. On cite ceux dont les noms sont restés : Raï-shyau, Ryauninn, Tchyou-san, Myau-gyô, Myau-jyoun, Tei-jyau, Shyausei, Shighé-tau, Oghèn, Tchijyoun, etc.

MONUMENTS

Enma Tèn. — Kyauto. Toji. — Kwan-tchi-in.

Attribué au Sôdzou Eri. Le style est de l'époque où le dessin chinois était plus qu'à moitié naturalisé japonais. Le caractère solennel de l'école de Shingon atteste que l'œuvre est bien du temps d'Eri. Enma était, dans la religion bouddhique, le roi des Enfers, qui gouverne les âmes des morts, les récompense ou les châtie.

La Renaissance de Shyaka. — Yamashiro. Tchyauhauji.

Shyaka renaît, et, sortant du précieux cercueil, explique la loi. Dans la composition, on découvre quelques invraisemblances et des défauts de dessin. Mais la touche est gracieuse, le caractère noble et le coloris des plus harmonieux. On ne sait quel est l'auteur. On pense qu'il vivait entre le commencement et le milieu de l'époque des Foujiwara.

Pl. XXVII. — Arrivée de l'Amida sauveur et des 25 Bosatsou (Kauya-san).

Triptyque formé de trois kakémonos, rouleau de soie. Hauteur : 2m,04. La tradition considère cette peinture comme un trésor de Hieizan et l'attribue au pinceau de Sôdzou Eshinn. Amida est debout au centre. Les deux Bosatsou, Kwannon et Seishi, le précèdent. Les autres Bosatsou, doux et calmes, viennent ensemble sur les nuées, jouant de la musique. Le style est magnifique. La puissance évocatrice de cette œuvre saisit au premier coup d'œil le spectateur pour le transporter du désir du paradis, pour lui insuffler le dégoût de la vie terrestre. L'exécution, d'un procédé mixte, mi-chinois, mi-japonais, est d'une vigueur et d'une sûreté magistrale. Mais les motifs d'ornement et le coloris ne sont pas d'un travail très délicat. Certains détails sont lâchés. L'inspiration qui domine cette œuvre et l'harmonie qu'elle montre révèlent pourtant un artiste de premier plan. On ne peut douter que l'auteur soit Eshinn.

Grav. en couleurs, II. — Fouken Bosatsou (Musée impérial).

Ce portrait était primitivement dans un vieux temple de Nara. C'est une des peintures bouddhiques les plus gracieuses et les meilleures du temps de Foujiwara. La facture en est très délicate et même d'un sentiment un peu voilé, sans pourtant tomber dans le flou. Le coloris est d'une admirable beauté. Les couleurs sombres se mêlent en une graduation savante aux couleurs vives, et de délicates applications d'or les rehaussent. Tout porte à croire qu'il s'agit d'une œuvre de la belle époque des Foujiwara et de l'école de Kaçouga. Fouken, dans le Youraï Shyouheu, est appelé le Bosatsou de la connaissance de la bonté. Cette peinture le représente monté sur un groupe d'éléphants. Nous donnons ici la reproduction à mi-corps.

Pl. XXVIII. — Scènes du Ghenji monogatari. — Au marquis Tokougawa. — Yoshinori.

C'est le makimono du Ghenji monogatari, œuvre de Mouraçaki-no-Shikibou, la célèbre femme-peintre de ce temps. On y voit la synthèse de la vie des nobles de cette époque, vie luxueuse et vouée aux loisirs raffinés. Nous donnons ici les trois scènes de l'Auberge, du Kashiwaghi, de l'Adzomaya. Le dessin délicat, le coloris riche rattachent ces œuvres à l'école Kaçouga. Évitant de tomber dans le réalisme, le dessin ne donne que l'essentiel et se propose de montrer des aspirations raffinées. C'est un genre de peinture voisin de la peinture décorative.

Pl. XXIX. — Amida Boutsou, panneau de porte. — Hau-wau-dau. — Byau-dau-in. — Yamashiro.

Sur les battants de la porte de cette salle sont peints les Amida et les 9 cycles; sur la paroi du revers est une peinture des huit façons de découvrir la voie. Nous donnons ici l'Amida enseignant la façon supérieure de trouver la voie.

Cette peinture est de l'ancêtre de l'école Takouma, Taménari. La composition était charmante, et le coloris splendide, dit-on. Car il est aujourd'hui difficile de s'en rendre compte : cette peinture éraillée et effacée n'est plus qu'une ombre.

CROQUIS

Pl. XXX. — Dessins humoristiques d'oiseaux et d'animaux. — Yamashiro. — Takayama. — Kausanji.

Croquis à l'encre de Kakouyou, le Sojyau de Toba. Les animaux et les personnages sont traités en caricature. Chez tous, la vie déborde. Le mouvement est toujours juste, le pinceau libre et facile. Le sens comique jaillit de l'habileté du dessin, et parfois s'y mêle un esprit de satire. Dans tous les makimonos qui se trouvent au Kausanji, on voit des prêtres et des laïques rassemblés, entourant un jeu d'animaux; des combats de coqs; des courses de chevaux; des séances de musique; des bœufs, tigres, léopards, etc. Des singes, des lapins, des grenouilles imitent les gestes des hommes. Nous reproduisons ici des animaux traînant des voitures, dansant et folâtrant.

Makimono du Ban Dainagon du monogatari. — Au vicomte Sakai-tada-mitchi.

Le dainagon Tomono yoshio, ayant brûlé la porte Oten du palais, rejeta la faute sur le Sadaïjin Minamoto no Makoto, et le remplaça dans sa fonction. C'est après son bannissement, sa faute ayant été découverte, que le daïnagon dessina ce monogatari. La composition a du naturel, le pinceau est hardi et plein de vie, le coloris est sommaire et sans recherche. Ce coloriage sans prétention donne au tableau du calme et de l'énergie. (Pl. XXX, 2-3.)

Pl. XXXI. — Décoration d'un makimono canonique. — Okitsoukou-shima Aki.

Offert à ce temple par Tahira no Kiyomori et la famille de Tahira. La décoration en était très belle. La peinture avait été exécutée par les membres de la famille de Tahira, et particulièrement par la 1re et la 6e fille de Kiyomori. Il en subsiste 33 rouleaux tous décorés de motifs, au recto et au verso, et jusqu'à la couverture. Le genre de ces dessins est celui que l'on appelle Tsoukourié qui généralement choisit ses sujets parmi ceux qui semblent les plus agréables : femmes en grande toilette, rocailles de pierres précieuses, sables d'or et d'argent, pétales de lotus de toutes couleurs, oiseaux fantastiques, animaux féeriques, nuages multiformes, cours d'eau serpentins. L'arrangement, d'une belle et délicieuse poésie, appartient au goût purement japonais qui s'est révélé à cette époque. Dans ces peintures décoratives, le mélange de caractères Hiragana, comme dans l'Ashidé-é, est très usité.

Parmi les peintures célèbres de ce temps qui nous sont parvenues aujourd'hui, on cite en Yamato, au Hokkéji, un tableau des trois saints Amida. Le caractère mixte de la peinture fait penser que



SENJU KWANNON (Avalokitesvara, sanscrit).

XII[e] siècle (Tchyaumeiji-Omi).



c'est une œuvre de valeur du commencement de cette époque. Le comte Inoouyé possède une effigie de Koujyakou-myau-wau. Au Tōji, se trouvent des peintures des Douze-Tèn qui doivent appartenir au milieu de cette époque ; au Daïgoji, l'image des Cinq grands vénérables.

Le Shyaka Néhan, d'un pinceau énergique, à M. Moura-Yama-Ryouhéi; le Kokou-zau-bosatsou, à M. Kata-no-youhéi ; le Fouken-bosatsou du Hōkiji, en Yamato, sont de belles œuvres.

En Yamato, au temple de Tchyō go Sonshi ji, est une peinture historique du Shighi San, attribuée à Sōjyau Toba, d'une exécution magistrale. En Tai, au temple de Kogawa, une peinture historique, qu'on dit être de Foujiwara no Mitsou-Naga. Au Kou-san-ji, une peinture historique de la secte Kégon; des dessins de l'enfer, des démons, aux trois quarts effacés, mais ce qui en reste est plein de vie. D'autre part, au Shi-tèn-wau-ji, au musée impérial, etc., sont conservés plus de 100 panneaux de portes, livres saints illustrés, esquisses, qui, dus probablement au pinceau de nobles hommes ou dames de ce temps, représentent des scènes de mœurs, des personnages de toutes sortes, des oiseaux et des animaux.

CHAPITRE IV

Sculpture.

La sculpture religieuse de la première partie de cette période conserve les formules de la période précédente. Elle ne s'occupe que de copier, et même elle laisse péricliter la science du métier. Lorsque Foujiwara no Mitchinaga fit construire le temple de Haujyau, le fameux artiste Dyau-tchō se révéla. Sur l'ordre de Mitchinaga, il forma un grand nombre d'élèves, et la statuaire se releva brillamment. Des milliers de statues furent alors exécutées, à commencer par le Daï-nitchi de 32 pieds. L'art fit alors des progrès aussi rapides qu'extraordinaires. Djyau-tchō, répondant aux goûts d'élégance des nobles du temps, sculpta des Bouddhas dont l'expression, d'une idéalité intense, n'a jamais été surpassée, ni dans le passé ni dans le présent.

Après que Djyau-tchō eut ainsi créé un mouvement artistique, son fils Kakou-Jyo ouvrit un atelier dans la 7e avenue de Kyauto. Son élève Tchyau-céi en fonda aussi un dans la 3e avenue. Ils donnèrent une vive impulsion à l'art de la statuaire.

Les empereurs Shirakawa, Horikawa, Toba, Soutokou, s'occupaient beaucoup des temples. Outre les 6 grands temples : Haujyauji, Sonshyauji, Yen-jyauji, Seijyauji, ils en bâtirent un grand nombre. Ensei, Tahyau-èn, Inkakou, Kèn-Yèn, Kaujyau, Intchō les enrichirent de belles statues. La sculpture, au temps de Foujiwara, présente trois périodes : la première est celle qui précède Djyau-tchō. Alors beaucoup de prêtres, pour la plupart insuffisamment instruits du métier de statuaire, font de la sculpture. Ils donnent aux visages une expression majestueuse et belle ; mais les corps ne sont pas bien modelés. Les proportions ne sont pas justes; les membres et les accessoires décoratifs sont négligés.

Lors de la fondation du Haujyauji par Foujiwara no Mitchinaga, la statuaire reçut une impulsion vigoureuse; elle étudia les proportions avec un souci de réalisme, et perfectionna la taille du bois et le coloris. Certains points particuliers observés par cet art révèlent les goûts des hommes de ce temps, le corps plein et gras, le visage rond, les sourcils minces et allongés; les plis souples qui donnent un caractère de distinction. C'est alors la deuxième période. Mais dans la troisième, les œuvres, à force de rechercher la délicatesse, tombent dans la mièvrerie. Bouddhas, démons, démons

à formes d'animaux, ont tous l'air doux comme des enfants, gracieux comme des femmes. On ne vise qu'à la grâce et l'on va jusqu'à l'afféterie. D'un autre côté, au cours de cette période, on subit l'influence de la dynastie chinoise des Soung. On imite le style chinois; c'est ainsi que les ornements, par exemple, deviennent singulièrement pompeux.

Les sculpteurs les plus renommés de la première partie de cette époque, presque tous trois bonzes, sont : En-sō, Kan-sei, Kau-shyau. En-sō travaillait vers l'époque Yèn ryakou; Kan-sei en Owa (961-964). Kau-shyau, sur l'ordre de l'empereur Itchi-jyau (LXVI, qui régna de 987 à 1011), exécuta beaucoup de statues. Dans la 2e partie de cette époque, le célèbre Djyau-tchō fait son apparition. Il était fils de Kau-shyau. Dans le cours de sa vie, il fit un nombre considérable de statues pour Haujyauji et d'autres temples. La 2e année Djian (1022), pour le récompenser d'avoir fait les statues du Haujyauji, on l'éleva à la dignité de Haukyau (pont de la loi). Ce fut la première fois qu'au moyen âge une dignité fut conférée à un artiste. Ses contemporains avaient pour ses œuvres une admiration extraordinaire. On l'appelait « une incarnation de Shoumi ». Le Bouddha qu'il fit pour Kouni Tsouné Açomi était, disait-on, le type définitif du Bouddha universel. Pendant longtemps, il fut donné comme modèle aux sculpteurs.

Kakou-Jyo était fils de Djyau-tchō. Il continua de pratiquer, dans l'atelier de la 7e avenue, l'art de son père et fut promu Haukyau. Son fils aîné Raijyo; son second fils Injyo; le fils de Raijyo, Kaujyo; et le fils de ce dernier, Kau-tchō; puis le fils aîné de Injyo, Inkakou; son second fils Intchō; et le second fils de Inkakou, In-son, prospérèrent tous dans la statuaire jusqu'aux dernières années de cette période. D'autre part, Tchyau-sei, élève de Sei-tchō, qui fut nommé Hau-in (sceau de la loi) et passe pour l'ancêtre de l'atelier de la 3e avenue; son fils Ensei; le fils aîné de celui-là, Tchyou-En; son 2e fils Tchyau-èn; son 3e fils Kényen; le fils de Tchyau-èn, Tchyau-shioun, se succédèrent dans la profession. Les bonzes Gon-kou et Myau-jyoun sont connus aussi comme sculpteurs bouddhiques du milieu à la fin de cette période.

MONUMENTS

Shyau Kwannon. — Rikoutchyau. — Tendaiji. — Bois.

Le corps est taillé, comme on dit communément, « Nata tsou kouri » (à coups de serpe). Mais le visage, d'une exécution particulièrement soignée, est d'une grande beauté. La Kwannon aux onze faces, l'Amida, le Kitsou-shyō-tén, le Shi-Tènnau, qui sont dans le même temple, ont tous une expression forte et une exécution vigoureuse. Ce temple fut, dit-on, fondé par le Daïshi Jikakou. Toutes ces statues sont quelque peu postérieures à cette époque, et peuvent être regardées comme de remarquables exemples de l'art de la 1re période de Foujiwara.

Pl. XXXI. — Amida. — Yamashiro. — Haukkaiji. — Bois, hauteur : 5m,80.

Bien qu'érigé par Hino Souké nari pendant les années Yeishyau (1046-1053), et par conséquent de la fin du milieu du temps des Foujiwara, il est de style appelé Djō Tchō, et on peut affirmer qu'il a été exécuté dans les dernières années de Djyau-tchō. L'aspect est gras, et l'œuvre ne manque pas de valeur. Le socle et la gloire sont intacts, et permettent de reconnaître le style de cette époque.

Shyaka nyorai. — Kyauto, Gen-rinji, Dembau-dau. — Bois, hauteur : 0m,90 environ.

Malgré sa petitesse, l'aspect est gracieux, l'exécution des plus soignées. Les plis imitent la réalité dans le détail. L'œuvre doit dater des années Jyauryakou (1077-81) de l'empereur Shirakawa (LXXII).



PAGODE HAUWAU-DAU BYŌ-DAU-IN

XIe siècle (Yamashiro).



Pl. XXXII. — Kwannon aux mille bras. — Omi Tchyau meiji. — Bois, hauteur : 0m,87.

L'exécution de la face, des bras et des jambes est extrêmement délicate. Bien que l'expression soit moins forte, on sent que le goût des Foujiwara n'est pas encore perdu. Cette œuvre doit dater de la fin de la période qui nous occupe.

Le socle, la gloire, le diadème sont tous postérieurs, mais le corps, ayant été longtemps caché dans un tabernacle, parait absolument neuf.

Il faut attribuer au commencement de cette époque les trois yakoushi du Shindau du Hauryouji, et à la période médiane les trois Mida du Ninnaji, bien que restaurés ultérieurement. Le patron du Hauwaudau, qui a subi aussi en beaucoup d'endroits des restaurations, a dû être fait en même temps que le temple.

En Omi, le Yakoushi, qui est installé dans le Saikyauji, reproduit, dit-on, une statue du vieux Hausyouji. C'est une œuvre assez caractéristique. Au Yamashiroji, dans le Anrakou-jyou-in, se trouve un Amida, qui a été le patron favori du Jyau-wau-Toba, et dont le corps est bien conservé. En Yamashiro, au Haukon-gau-in, le patron, Amida colossal, a dû être fait lors de la reconstruction du Tai-kèn-mon inn, sous Sou-Tokou Ier (1124-1141). C'est une œuvre assez vigoureuse.

CHAPITRE V

Architecture.

L'architecture de cette époque continue celle de l'époque précédente dont elle est le développement complet. C'était le temps où florissaient les sectes Tendaï et Shingon. Les empereurs, fervents bouddhistes, fondaient des monastères ou abandonnaient au culte leurs propres palais qu'ils décoraient avec magnificence. A la fin de cette période, ce luxe décoratif était extraordinaire.

L'architecture des temples de cette époque doit être examinée sous deux points de vue différents :

1° L'un embrasse les vastes garàn à sept salles dont le style est absolument la continuation de la période précédente. Le Haujyauji et le Haushyauji sont les plus grandioses de ce genre.

2° Les temples constitués par les palais donnés par les grands, dont la construction est différente de celle des temples créés directement pour le culte, mêlent à l'architecture sacrée l'architecture profane. A ce genre se rattachent le Hauwaudau d'Oudji, le Yakoushi dau de Hino, le Gokou-rakou-in de Ohowara, le Nemboutsouji de Atagni. Cette architecture, se cantonnant dans un moyen terme, n'a jamais su atteindre un aspect fort et grandiose.

La décoration intérieure, à cette époque, fut somptueuse. Ordinairement, dans les sanctuaires, on place des *Shumidan*, on les entoure de balustrades, et la plupart du temps on les incruste de nacre. Sur le *dan* (autel) est la statue, au-dessus de laquelle plane un dais, également décoré de riches colorations et de nacre.

Le sanctuaire, presque toujours, est recouvert d'un plafond à caissons. Le pourtour est couvert de fermes apparentes peintes. Sur les chevrons et les cadres des caissons sont peints des fleurons. Il y a aussi des peintures dans les intervalles, dans le fond des caissons et entre les chevrons. Il y en a sur les lambrissages et parfois aussi sur les murs, comme dans le Yakhousi

dau de Hino. Les colonnes sont pour la plupart peintes d'images de Bosatsou ou de Karakouça. Les linteaux sont aussi décorés. Cependant, l'extérieur contraste par son extrême simplicité. Il est généralement badigeonné de vermillon.

Quant aux formes, la proportion de l'ensemble est plutôt très basse. Si la toiture est à pignons retraités, cette retraite est très accentuée. La pente du toit est plutôt faible; ses courbes, qui n'ont pas de mouvements hardis, manifestent souvent un grand sentiment d'élégance. Les pièces de charpente ne sont pas énormes et toujours elles sont dépourvues de décoration, sculptée ou peinte.

Architecture des palais. — Le palais impérial a été souvent brûlé et reconstruit; et chaque fois il semble que les règles aient subi des variantes.

L'architecture des villas se montra l'égale de l'architecture des palais. Les villas servaient provisoirement de palais pendant les travaux de reconstruction du palais. On empruntait aussi les demeures des nobles. Ce fut dans les âges suivants qu'on en vint à bâtir des résidences impériales d'une destination définitive.

Les villas les mieux disposées comme plan furent celles de Kan-in, Tomino-kodji, Tsoutchi-mikado. C'était, en réalité, un compromis entre le style des palais et celui des hôtels des nobles. Ces hôtels, à cette époque, sont du style dit Shindén-Zjoukouri. La principale construction s'appelait le Shinden. Elle comprenait sept travées (21^{m}) ou cinq travées (15^{m}). C'était le noyau central autour duquel convergeaient les chambres. Au-dessus de celles-ci régnaient des vérandas pourvues de balcons.

La face principale et les deux côtés comportaient des escaliers. Le toit, à quatre pentes, était couvert d'écorces de *hinoki* (*chamecyparis obtusa*). Le *moya*, noyau central, était partagé en beaucoup de pièces et servait au maître de la maison, qui s'y tenait le plus souvent.

A partir du Shin-dèn, au Nord, à l'Ouest et à l'Est — (le Shin-dèn faisait face au Sud) — étaient disposées des galeries conduisant aux bâtiments annexes de l'Est et de l'Ouest, qui servaient de logis à la famille.

Des bâtiments de l'Est et de l'Ouest sortait une galerie vers le Sud. A l'Est, après les bâtiments, se trouvait le pavillon de la source, à l'Ouest le pavillon de la pêche. Le Shin-dèn et ces deux pavillons, enveloppant le jardin du Sud, regardaient vers l'étang. Sur la face Ouest s'ouvrait une porte à quatre piliers. Pour aller au Shin-dèn, il fallait passer par la galerie, entre l'annexe de l'Ouest et le pavillon de la pêche.

Telle est, en résumé, la disposition la plus ordinaire du plan du Shin-dèn-zjoukouri. Passons à la disposition intérieure du Shin-dèn.

La face extérieure du *moya* et des chambres portait un lattis au long duquel, à l'intérieur, pendaient des rideaux. Au milieu de la pièce principale est placée l'estrade à rideaux, flanquée, à droite et à gauche, de nattes mobiles où se dresse un écran de trois pieds. L'estrade à rideaux sert de lit. Dans la journée, on se tient dans l'*okidatami*, à côté duquel est placée une étagère contenant tous les objets usuels.

Il n'y a pas grand'chose à dire des Yashiro; il suffit de savoir qu'ils ne font que suivre exactement le style de la période précédente.

MONUMENTS

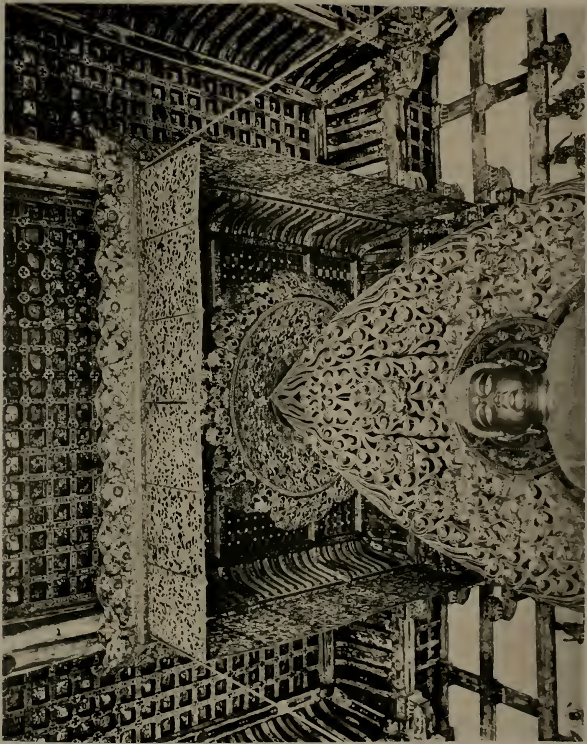
Pl. XXXIII. — Byo dau in — Hauwaudau. — Yamashiro

La 1re planche représente le Hauwaudau de Oudji, en Yamashiro. Le plan, très extraordinaire, consiste en un Hondau, des galeries d'ailes et des derrières. Le Hondau, ayant trois travées,



INTÉRIEUR DE LA PAGODE HAUWAU-DAU BYO-DAU-IN

XIe siècle (Yamashiro).



est entouré d'un soubassement à perrons. La galerie d'aile, à deux étages, accompagne le Hondau à droite et à gauche et, se pliant, regarde en avant. A l'angle s'élève un haut pavillon. Le derrière est simple et se relie au Hondau.

Toute cette disposition est des plus étranges. Elle s'éloigne complètement de l'arrangement architectural des huit ministères, des Boura-Kouin, etc. La beauté de cet admirable monument passe pour n'avoir jamais été surpassée. Son aspect n'a certainement rien de pareil dans notre pays.

Les quatre parois intérieures du Hondau sont décorées de délicates peintures. Les piliers, les plafonds, tous les détails sont entièrement peints. Le dais, le *shyoumidan*, etc., sont incrustés de nacre.

Il semble que tout manifeste une élégance suprême. On ne peut contester que ce soit là le chef-d'œuvre des Beaux-Arts de l'époque. (Pl. XXXIV.

Cette œuvre est un beau modèle de l'architecture du temps. Le plan est un octogone sur un soubassement de pierre octogone. La grâce de ses proportions ne se rencontre pas dans beaucoup d'autres monuments. Mais ce qui attire particulièrement l'attention, c'est la forme des courbes de la toiture. Ces courbes ne sont pas concaves comme à l'ordinaire, mais, au contraire, convexes. A la hauteur de la sablière octogonale, il y a une inflexion, et la ligne devient concave. Cela est bien dans le goût de Heian. La forme du pinacle est étrange, et d'une beauté rare.

Ko-fou kou ji. — Hokou yen dan. — Nara. — Yamato.

En dehors de ces monuments, ceux qui sont aujourd'hui conservés, en totalité ou en partie, sont à Yamashiro : au Daï goji, la pagode à cinq étages ; à Ohohara, le Sangen-in ; à Hino, le Haukaiji ; au Jyaurouriji, le Hondau, et à Kyauto, le Rokoohara Mit souji, ainsi que le Hondau de Nemboul-souji de Atago. En Yamato, la pagode à trois étages du Kôfoukouji. En Rikoutchyou, le Konjikidan et le Kyauzau du Tchyou son ji.

Le Konjiki dau du Tchyou son ji, bien qu'il ne soit qu'un petit bâtiment de trois travées de côté, était primitivement couvert de dorures à l'intérieur et à l'extérieur. Les colonnes du sanctuaire étaient dites « bijoux » « *Shippō* ». Le Shyoumidan, toutes les parties du sanctuaire, depuis la balustrade, étaient complètement incrustés de nacre. Avec le Hauwandan, il constitue ce que l'architecture du temps a fait de plus magnifique.

En résumé, les innovations de l'architecture de ce temps sont : 1° le Shin-dèn zjoukouri perfectionné ; 2° la naissance d'une architecture mixte combinant celle des palais et le Shin-dèn zjou-kouri ; 3° l'application du Shin-dèn aux temples bouddhistes ; 4° l'emploi, dans la décoration architecturale, de la nacre et de la laque.

CHAPITRE VI

Industries d'art.

Au temps des Foujiwara, pour la première fois, le goût japonais domine la maison, le vêtement et tous les objets mobiliers. L'ornementation, surtout, rejette l'afféterie chinoise et inaugure un nouveau style décoratif, simple, original, beau, et d'un caractère purement japonais.

L'ornementation intérieure des salles, les tentures, les écrans, les tapis, les courtines, les dais, cabinets, étagères, accessoires de bibliothèques, en un mot tous les objets décoratifs ; les costumes de l'homme et de la femme, les équipages, tout est disposé à la convenance de la vie japonaise.

On atteint la perfection de l'ensemble par une recherche de simplicité. On vise à l'harmonie des formes, à la beauté des couleurs, à un usage sobre des motifs d'animaux ou de plantes, et surtout à un sentiment profond et à un idéal élevé.

Les arts font preuve d'une grande habileté de main sans tomber dans la mièvrerie. Les artisans de l'époque, obéissant à une grande élégance de sentiment, marquent tout ce qu'ils font d'un caractère de liberté et de spontanéité remarquable. Aussi arrive-t-il souvent que le vulgaire considère les objets de ce temps comme entachés de rusticité et de maladresse. Au contraire, certaines négligences voulues ne font que charmer l'amateur sagace qui sait juger avec largeur et qui a l'expérience des collections. Celui-ci les estime pleines de raffinement, et d'un art si perfectionné qu'on peut admettre sa supériorité comme éternelle.

MÉTAUX

L'art métallurgique, comme tous les arts de cette époque, reçut, grâce surtout à la construction du Haujyauji, une forte impulsion. Les vestiges qui en subsistent, les objets d'ornement de métal du Hau-wau-dau et du Konjikidau sont d'une belle forme, d'une habileté d'ornementation qui les met au-dessus de tout ce qui a été fait en d'autres temps.

A l'époque de Tahira, on aime la parure, et aussi les armes, dont la fabrication fait des progrès. On arrive à une beauté, à une finesse, de plus en plus remarquables.

Objets.

Ornements en or du Konjikidai. — Tchyousonji. — Rikoutshyou

Le Tchyousonji fut fondé la 2e année Tennin (1109) par Foujiwara no Kiyobira. Il était doré en dedans et en dehors. Toute la charpente apparente était peinte et incrustée de nacre ; le tout



Fig. 41. — Ornements de Shumidan à Konjikidai

d'une somptueuse beauté. On l'appelle vulgairement la salle brillante. Les parties métalliques qui décorent le Shumidan (fig. 41) sont particulièrement délicates. Les paons des panneaux ajourés sont

1



3



ROULEAUX ÉCRITURE ET DE PEINTURE DE LA BIBLE BOUDDHIQUE

XIIe siècle (offert par la famille Tahiraa. Temple d'Akitsoukou-shima-Aki).

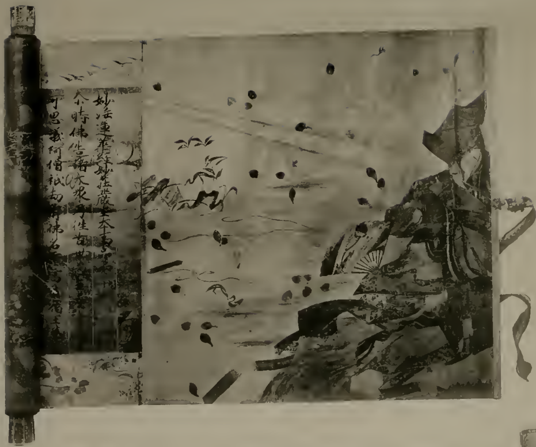
2

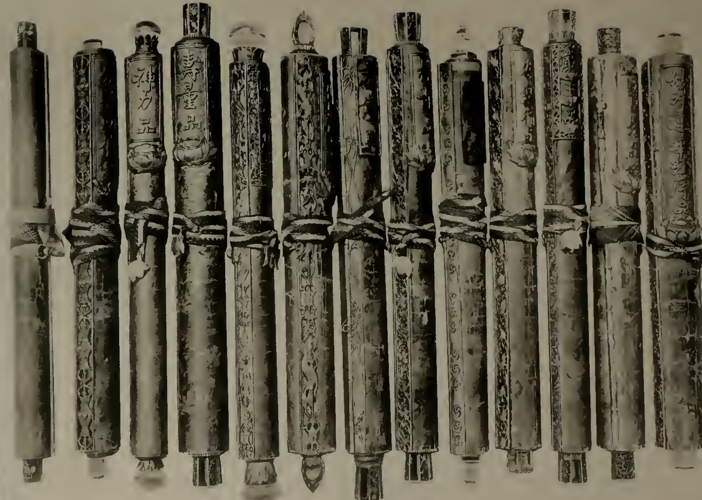


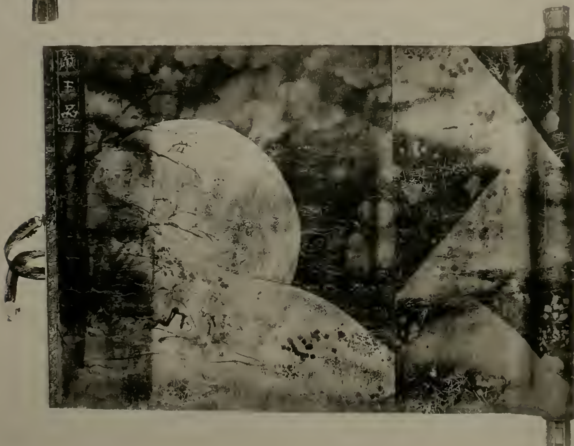
4















ciselés en demi-relief. Les garnitures métalliques, aux bords supérieur et inférieur, sont repercées. Elles constituent, tant pour les formes que pour les motifs, une très belle œuvre. La bibliothèque

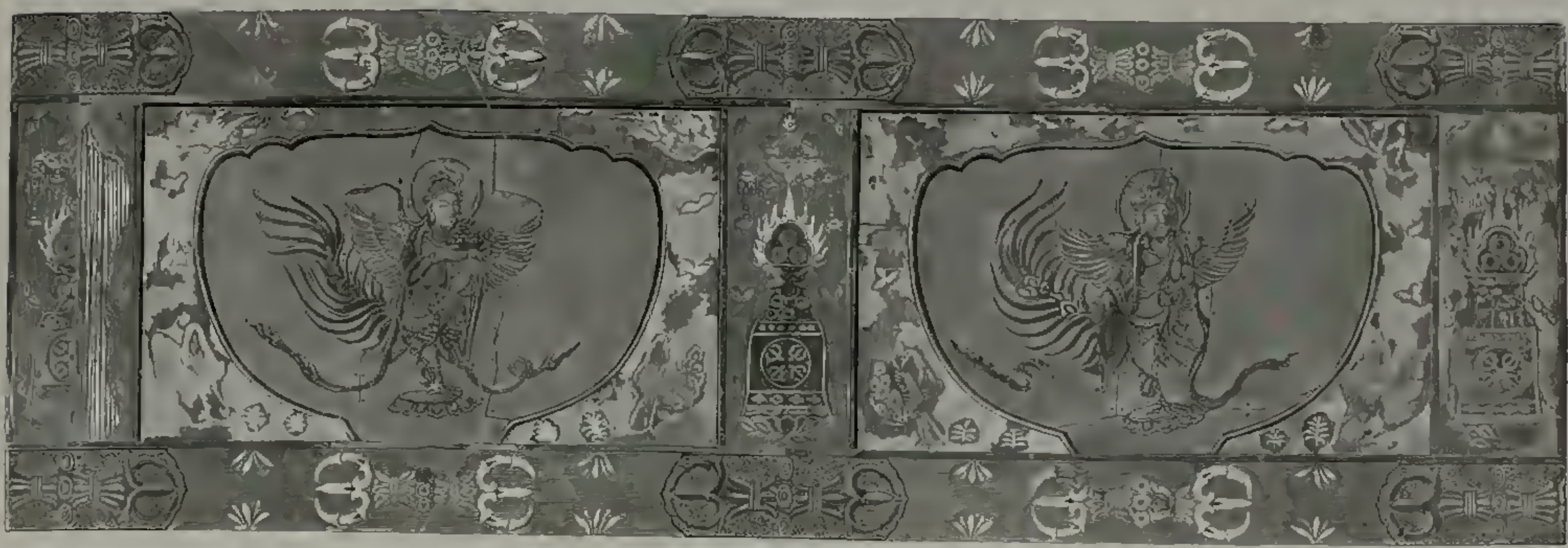


Fig. 42. — Ornements de Shumidan dans la bibliothèque, à Konjikidau.

voisine de ce Konjikidau a été bâtie à la même époque. Son Shumidan est décoré d'instruments bouddhiques. C'est aussi une œuvre extrêmement délicate (fig. 42).

Pl. XXXV. — Montures métalliques des makimonos votifs offerts par la famille des Tahira. — Aki Itsou-Koushima.

Les makimonos appartiennent à la fin de cette époque. Ils sont au nombre de 30, tous d'une monture différente (XXXV-3). Les bouts des axes imitent les uns, des formes de pierres précieuses,



Fig. 43. — Caisse a pieds pour transporter les livres canoniques (Karahitsou) en makiye. Kau ya san — Kongau bauji.

les autres des formes de Tauba à cinq étages. Les sertissures des bords sont également décorées de Karakonças, de dragons, d'instruments bouddhiques, tout en reperré des plus soignés et des plus

beaux. Les boîtes contenant ces makimonos sont décorées de ferrures ciselées de dragons et de nuages (XXXV-4).

Parmi les autres œuvres en métal de cette époque, on cite, au Hasino jinjya, les garnitures ciselées d'une ceinture de cuir, provenant de Kwan ko. Elles ont été fabriquées vers les années Yenghi (901-923). En Icé, à la bibliothèque de Toyo mi yazaki, les garnitures d'un sabre offert au Daï jin gou par Foujiwara no Hidésato sont du commencement de cette époque.



Fig. 11. — Boite à étui de bâton de pèlerin, en makiyé représentant le dragon de Kourikara. — Yamato Taïmadera.

Le Tengaï du Hauwaudau et les ferrures de diverses parties de la salle, les garnitures du Shumidan du Jyaumyauji en Kii, sont absolument dans le même genre que ce qu'on voit au Konjikidau. D'autre part, en Yamato, à Shiukisan, dans le Tchyô go sonshiji est conservé un miroir décoré de grues et de fleurs; au Kaçouga jinjya, on voit les débris d'un casque décoré d'ornements sculptés restés dans le style des Ashidé.

LAQUE

A cette époque, l'usage d'objets peints en laque d'or se répand de plus en plus. Sous l'empereur Daïgo (LXI, a régné de 898 à 930), pendant les années En-ghi, on impose une contribution en laque à des localités productrices, en quinze provinces, dont le Mino, le Kaudjouhé, Etchi-zen, etc. D'autre part, on défend de déplacer en d'autres lieux les ouvriers en laque travaillant au Takoumi-ryau; et l'on encourage la fabrication des objets en laque. A partir de cette époque, les progrès de cette industrie redoublent, et l'exécution des Ourou-shié et Makiyé atteint une très grande délicatesse.

L'empereur Kwazan (LXV), qui se plaisait à inspirer des idées à la peinture et à l'architecture, fit de ses mains des objets en makiyé. Sur une écritoire il dessina la montagne Horaï, ainsi que des monstres aux longs bras et aux longues jambes. On dit qu'il fit célébrer par des poètes les merveilles de cet art. Sous ce même empereur, l'art des laques, se développant parallèlement au luxe des grands, atteignit la perfection. On fit des fonds couverts entièrement de poudre d'or. Outre les genres appelés Toghidashi et Hiramakiyé, on fit des applications de marqueterie d'or et de nacre. On ne décora pas seulement ainsi les objets; on parvint à appliquer ces procédés aux colonnes, boiseries, estrades et marches des salles des temples. Nous voyons aujourd'hui les dais et le Shumidan de l'intérieur du Hauwaudau décorés de laque noire ornementée de fleurons de nacre; l'intérieur du Konjikidau, au Tshyou sonji, orné entièrement de motifs de nacre sur un fond ressemblant à la peau des poires, et les colonnes peintes de sujets bouddhiques en *makiyé*.



HEIDJI-MONOGATARI, MAKIMONO

XIIIe siècle (appartenant au baron Yanosouké Iwasaki).



Fig. 43. Sur un fond de peau de poire est dessiné en makiyé Shyaka au milieu de fleurs épanouies, d'iris et de petits oiseaux voletant. Les fleurs et les oiseaux sont en grande partie en nacre. Les pieds et le dessous du couvercle sont décorés de papillons, d'oiseaux et de fleurs de Chine. Les planchettes intérieures des boîtes sont particulièrement soignées et incrustées de motifs, de fleurons en bronze d'or repercé, et ornées par endroits de nacre.

Fig. 44. Le dessin, venu au frottis, est en laque noire sur fond de peau de poire (Toghida-Shi). L'exécution est parfaite. Cet objet doit dater de la fin de cette époque.

En dehors de ces objets, on conserve maintenant au palais impérial, autrefois au Hauryouji, une boîte en makiyé dont le couvercle est décoré à l'intérieur d'une silhouette du mont Houraï. Au palais également, une caisse de grande forme (Karabitsou), incrustée de phénix, et une petite boîte à main (Tebako) ornée de figures en makiyé. Au Taudaïji, une table incrustée de fleurons en nacre. Tous ces objets célèbres datent du milieu de cette époque.

TISSUS

Les deux empereurs Ouda et Daïgo (LIX et LX) se préoccupèrent d'augmenter les industries textiles du pays. Les costumes officiels furent très élégants. Soutokon Ier et Goshirakawa Ier amenèrent les hommes et les femmes de leur suite à rivaliser de magnificence dans la toilette. Les tissus alors devinrent aussi variés que splendides.



Fig. 45. — Wauhi, en Yamato nishiki, à motifs en bijoux sacrés. — Kyauto. — Ninnaji.

A cette époque, en Iсé, Owari, Etchizen et dans neuf autres provinces, on produisait du brocart sans envers (à deux faces). En Iga, Icé, Owari, Mikawa et dans dix-sept autres provinces, on donnait comme tribut de l'Aya. Les fabriques de l'Oribé Tsoukaça produisaient du brocart à Kwamon, du brocart Taïoun ghèn, du brocart à petites fleurs à deux faces, du brocart à la coréenne, du brocart à la chinoise, de l'Aya à lions, de l'Aya à monts lointains, de l'Aya à faucons et à roseaux, et plus de 10 sortes d'Aya et de brocarts.

Au moyen âge, au temps de la splendeur des Foujiwara, la décoration de la personne humaine suscite toutes sortes de combinaisons harmonieuses et charmantes. On cannetille des fils d'or et d'argent, on emploie la nacre, la broderie. On pousse à l'infini la variété et la fantaisie. Dans les *Monogatari* faits à cette époque, on peut voir à chaque chapitre presque la moitié remplie de descriptions de costumes très détaillées. Même dans les dernières années, ce goût du luxe dans le costume prend un développement extraordinaire.

Objets.

Ce *Wauhi* (diminutif du *kéça*, manteau religieux (fig. 45) a appartenu au prince du sang Shyau shin, 4e fils de l'empereur Sanjyau (LXVII, de 1012 à 1017). Le tissage représente des motifs

de bijoux sacrés remplissant une sorte de lotus. Dans le fond, des katsouma symboliques — (le katsouma est un assemblage de kiné à trois pointes croisés verticalement et horizontalement) — renferment les bijoux secrets de la secte Shingon.

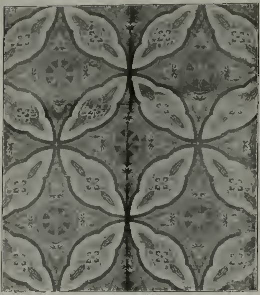


Fig. 45 *bis*. — Wauhi en Yamato nishiki, à dessins d'émaux. Kyauto. — Ninnaji.

Le fond est indigo ; les katsouma sont jaune orangé, les bijoux bleu clair et violet clair, les pétales de lotus et les bijoux sont cernés de vert ; les pétales de lotus et les flammes sont rouges. L'harmonie est d'une extrême beauté.

On remarque que les bijoux, les pétales et les flammes sont tissés de fils très fins, et leurs couleurs, qui semblent se dégrader, constituent un tour de force de tissage.

Ce Wauhi fig. 45 *bis* provient du même prince. Se détachant sur le fond, des motifs d'émaux représentent les sphères de la loi et des *kiné* simples. Les couleurs sont jaunes, rouges, bleues, vertes, jaune-orange, violettes, roses et blanches. Bien que le tissu soit lâche, les motifs sont bien disposés et réguliers.

Le Ninnaji contient en outre plusieurs morceaux d'un petit sac à amulettes en brocart. Au Kauyaçau se trouvent un bonnet sacré pour l'Abhiseka et du brocart tendu sur un Tengaï. Au To ji de Kyauto, plusieurs sortes de petits morceaux d'Aya nishiki. A Oasaka, du brocart ; à Itsoukou-shima, du brocart qu'on dit avoir servi de langes à Antokou I[er]. Toutes ces etoffes, également de l'époque des Foujiwara, sont lâches, mais d'un dessin toujours élégant.



DJIZAU-BOSATSOU (Ksitegaribha, sanscrit).

XIII[e] siècle (Musée impérial).



TROISIÈME PARTIE

LE BAKOUFOU DE KAMAKOURA

CHAPITRE PREMIER

Conditions de la société de ce temps par rapport aux Beaux-Arts.

Les Tahira étaient militaires. A l'école des Foujiwara, ils apprirent l'orgueil. Leur arrogance était au comble, quand leur rêve de splendeur, qui durait depuis vingt ans, fut soudain brisé par l'arrivée des Minamoto, et toute leur famille fut effacée comme un rocher que recouvre la mer.

Minamoto no Yori tomo prit alors le pouvoir et ouvrit les portes du Bakoufou à Kamakoura, qui, étant le cœur même du gouvernement, le laisse tomber aux mains des simples et mâles militaires. La situation de l'empire se modifia dès lors. Les mœurs molles et délicates de la capitale furent abandonnées peu à peu et cédèrent le pas à celles, sévères et rudes, des militaires. Depuis le costume, la nourriture et l'habitation jusqu'à la littérature et aux Beaux-Arts, tout subit des changements plus ou moins profonds. Entre l'état de Kyauto et celui de Kamakoura, il y a la différence de l'Ouest à l'Est. Entre les nobles de Kyauto et les militaires, un fossé se creuse. Deux courants se font sentir dans les mœurs, l'un civil, l'autre militaire. Cette scission produit ses effets dans les lettres, les arts et la religion. A partir de la période précédente, Kyauto, en proie au pillage des bandits, aux exactions des moines violents, avait subi de terribles dévastations. Cependant les Koughès, suivant le char impérial, purent conserver leur ancien pouvoir. La puissance, en réalité, appartenant aux militaires, l'Empereur n'avait plus guère qu'un vain titre. Mais il conservait la faculté de conférer l'anoblissement, les fonctions et les missions, et le prestige de la maison impériale subsistait toujours.

Kyauto était, comme auparavant, la ville vers laquelle convergeaient les regards de tous les peuples, et le centre de la culture des lettres et des arts. Gotoba Tènnau, à l'occasion de son installation solennelle, lorsqu'il s'agit de la confection des costumes, des meubles et des objets du pavillon de cérémonie, convoqua les artisans fameux en tous genres d'industries. Cet appel suffit à prouver qu'ils étaient très nombreux. Les poètes célèbres se succèdent en grand nombre. L'éclat de la poésie est plus brillant que pendant la période précédente. Une quantité de recueils parut, par ordre impérial. Cependant les arts de Kyauto, au début de cette période, ne montrent guère

de différence et continuent simplement les traditions de la période précédente. A cet état de stabilité, il y avait une raison d'ordre social. A Kyauto, l'impulsion venue du dehors était arrêtée pour longtemps. A partir du début de cette peirode, comme il ne se produit pas de révolution militaire, la vie est réglée : le cérémonial, les degrés de rang, sont établis; les familles nobles se perpétuent de génération en génération. Les fonctionnaires ont des loisirs de plus en plus abondants. Ils s'adonnent aux arts et au luxe, ne s'occupent que de plaisirs, et ainsi les mœurs restent élégantes et raffinées.

Les mœurs militaires avaient leur centre à Kamakoura. Là, les tendances sont tout autres. Elles sont mâles et simples. Jusque-là, les militaires vivaient dans un certain isolement, restaient indemnes des mœurs frivoles et amollies de la capitale. Leurs habitudes simples et frustes, dédaigneuses des formes polies, contrastaient avec celles, cérémonieuses et fastueuses, des nobles de Kyauto. Lorsque Yoritomo institua le gouvernement militaire, il avait pénétré les défauts de la littérature futile et de la vie trop mondaine de la cour reflétant l'extravagant faste des Tahira. Il eut soin de simplifier les conditions de la vie et d'entretenir dans leur énergie les mœurs militaires. Quand arrive la régence des Hodjyau, on vise à la simplicité et à l'austérité de plus en plus. C'est alors que triomphe ce qu'on appelle la morale militaire.

Les militaires, les officiers de la ville ne se paraient pas de vêtements splendides, n'étudiaient pas les manières fashionables de se faire les sourcils et de se noircir les dents. Ils considéraient la poésie et la musique comme d'indignes passe-temps. Ils n'aimaient que les sports violents : la chasse avec les chiens, le tir à l'arc à cheval, le tir au chapeau, la lutte à main plate. Parfois, ils rassemblaient des troupes et faisaient des manœuvres guerrières dans la plaine de Nasouno ou au pied du Fonji, pour s'entraîner aux exercices militaires.

Depuis le Bakoufou de Kamakoura, tous les artisans célèbres de toutes les provinces s'assemblèrent dans cette cité, qui devint prospère. Les marchands de tous les pays s'y transportèrent à l'envi, notamment ceux qui vendaient des aya et des brocarts. Ils apportèrent les produits d'au delà des mers. L'importation fut importante, mais les arts n'y étaient guère cultivés. Quant aux lettres, en dehors des bonzes, personne n'y faisait attention. On composait encore des poésies dans les classes supérieures des Boushi. Ces poésies, d'une grande simplicité, d'une franchise d'inspiration qui contrastait avec le goût gracieux et précieux des Koughès, jettent un jour sur l'esprit de ces fameux Boushi. Tout d'abord, comme on peut le voir, les mœurs et les coutumes de Kyauto et de Kamakoura furent différentes. Mais, après les troubles des années Shyaukyu (1219-1222), un grand nombre de Boushi du Kwauto vinrent s'établir à Kyauto pour la garder. L'élégante et délicate population de la capitale subit leur influence, et devint peu à peu plus virile et plus rude, et même en vint à pratiquer les sports militaires de la chasse, de l'équitation et du tir à l'arc.

Les Hodjyo opprimaient la cour. Ce fut alors, dans la capitale, une recrudescence du chagrin causé par l'abaissement de l'Empereur. Le maître des Youen (Mongols), Koublai K'han, se proposait d'ajouter notre conquête à celles qu'il avait faites en Europe et en Asie. Ce fut alors une période de calamités. Les prêtres Shinto et bouddhistes, dont les excès pouvaient être difficilement refrénés, se vantaient d'avoir obtenu la victoire par leurs prières dans la campagne contre les Mongols. Leur arrogance dépassait toute mesure. Les désordres augmentèrent. Le palais fut incendié. Une sombre famine s'abattit sur les provinces. Les populations, épuisées, se livrèrent au brigandage jusqu'aux environs de la capitale. Cette opinion se propage que la décadence de la capitale, la perte de son énergie sont l'œuvre des lettres. Aussi se développe le culte de la force, et c'est aux seuls arts militaires que s'adresse le respect de la nation. En présence de cette évidente instabilité des choses d'ici-bas, les idées religieuses se répandent et progressent, mais teintées de pessimisme. C'est une conception pessimiste qui succède à l'optimisme de la période précédente. Et les arts



PORTRAIT DU PRINCE SHYAU-TOKOU-TAISHI

XIIIe siècle (Ninnaji-Kyauto).



du milieu de cette époque, pourtant robustes, ne sont pas indemnes de ce sentiment pessimiste.

A Kamakoura, un mouvement inverse se produisit. Pour Shyau kyun on demanda un prince héritier ou un prince du sang. La faveur fut acquise aux officiers versés dans la poésie japonaise, la musique, la législation : en sorte que, peu à peu, les généraux du Kwanto s'intéressèrent aux arts ; et tandis que les nobles de la capitale leur empruntaient l'esprit viril, en retour les officiers recevaient de l'aristocratie des goûts plus raffinés.

Si l'on veut entrer en de plus amples détails, il faut dire que la vogue des mœurs militaires se montra plus précisément sous les Shikken, Hodjyau, Tokiyori et Tokimouné. Les changements du goût, à Kamakoura, ne furent pas soudains. Mais on remarque que les modes se font plus élégantes à partir de Sada Toki, successeur de son père Tokimouné. Son fils Taka Toki étant idiot, le gouvernement fut confié à un régent, épris de faste et de somptuosité, grand amateur de combats de chiens. C'est à cette époque que les mœurs militaires cessèrent de régner à Kamakoura. Le sentiment public s'éloigna d'elles. Le pouvoir revint à la Cour, et l'on vit la restauration de l'ère Kemmou (1334-1336).

La première année Kemmou (1334), l'empereur Godaïjo reprit en mains les rênes du pouvoir et ramena sous les mêmes règles les officiers civils et militaires. Il fit exécuter beaucoup de travaux publics. Bientôt, les Beaux-Arts qui avaient décliné, de même que les arts industriels, reprirent leur élan. Malheureusement, l'empereur Godaïjo défaillit sous le poids de la tâche. Le Japon fut partagé entre les deux cours du Nord et du Midi ; et, pendant une cinquantaine d'années, le désordre et les troubles désolèrent le pays, ce dont pâtirent cruellement les arts qui, par hasard, commençaient à refleurir. La cour était divisée en cour du Nord et cour du Sud, l'administration se relâchait. Les habitants de nos côtes, militaires ou marins, passaient en Corée ou en Chine à titre privé et en rapportaient toutes sortes d'objets. Le goût national, qui jusqu'ici tendait à reconquérir sa pureté, en fut ébranlé. Les Beaux-Arts, subissant l'influence affectée et pompeuse venue des Sounh, tombèrent dans l'afféterie et la mièvrerie.

Pendant que Kyauto et Kamakoura se disputaient l'hégémonie et la conquéraient alternativement, non sans produire des répercussions sur l'esprit public et sur les arts, la pensée religieuse poursuivait son évolution. Ce sont surtout les sectes Zèn, Jyaudo, Shinu, Hokke et Ji qui obtiennent le plus d'influence sur toutes les classes de la société.

La secte Zèn prêchait l'austérité personnelle. Les autres recommandaient la voie facile du salut obtenu par les mérites d'autrui. Quoi qu'il en soit, toutes, contrairement à l'enseignement bouddhique précédent, se proposaient de propager une doctrine simple et intelligible pour le peuple ; peu soucieuses des questions doctrinales, elles semblaient limiter leur ambition à donner la paix de l'esprit.

Aussi toutes les sectes, se conformant au caractère de simplicité qui dominait en ce temps, même dans les arts, arrivèrent à avoir une très grande influence.

La secte de Zèn, notamment, introduisit dans l'architecture et les arts un sentiment nouveau. Les bonzes de cette secte, qui allèrent en Soung, rapportèrent un genre de lavis remarquable par ses qualités de fraîcheur, le Tebya no you, qui eut plus tard un rôle considérable dans l'évolution du goût. On ne peut détacher de l'histoire de la secte le caractère des Beaux-Arts à cette époque, simple, viril et mélancolique.

CHAPITRE II

Caractère et développement des Beaux-Arts à cette époque.

Dans la période précédente, pendant trois siècles environ, les Beaux-Arts avaient été favorisés par l'aristocratie de la capitale, éprise d'élégance et de luxe. Pendant huit siècles environ, jusqu'à ce jour, leur éclat persista ; si bien que les âges successifs, les yeux fixés sur eux, les ont pris pour modèles. Dans l'époque qui nous occupe, acceptant la succession des devanciers, les arts, en général, imitent ce qui se faisait précédemment et ne montrent guère d'innovations.

Nobou Zané, Yoshi mitsou, Taka kaghé, dans leurs makimonos, les dessins bouddhiques des écoles de Kaçouga et de Takouma, tous adoptent le vieux style de l'époque précédente; et même leurs plus belles œuvres procèdent de lui. Cependant, au milieu des modifications de l'état de l'Empire et des idées de la société, apportées à la fois par l'instauration du pouvoir des familles militaires et par l'influence étrangère de la culture des Soung, les arts ne pouvaient pas demeurer absolument stationnaires.

Un certain mouvement se produisit : Tahira no Kiyomori inaugura les transactions avec les Soung. Il creusa le port de Hyaugo et reçut les Chinois dans sa villa de Foukouwara. Dès lors, dans tous les ports du Tçhimizai, leurs bateaux et les nôtres eurent des relations. Nos bonzes firent en Chine des voyages d'études. Leurs bonzes vinrent chez nous sans discontinuer.

La cour des Soung, réunissant sous ses lois les populations du Sud et du Nord pendant 320 ans, en dépit de difficultés et de révolutions fréquentes, s'établit en réagissant contre la décadence extrême de la précédente dynastie. Elle dut, à cause des continuelles invasions des Mongols, développer les forces militaires. Un sentiment d'inquiétude s'étendait sur le pays.

Cependant, dans l'influence qui pèse sur nos arts au cours de cette période, on ne distingue rien qui rappelle les circonstances dans lesquelles se trouvaient les Soung. On y sent plutôt ce qui s'accordait avec le goût japonais de ce temps, le genre des peintures bouddhiques chinoises, fines et minutieuses. Les disciples des maîtres peintres bouddhistes atteignirent une manière magnifique, non sans une tendance au réalisme.

Les bonzes continuèrent à entretenir des relations avec les Soung. Quand des difficultés survinrent entre les cours du Nord et du Sud, les relations persistèrent, surtout avec la secte de Zèn, qui caractérise l'époque des Soung. La littérature de cette dynastie, le goût simple et sans vulgarité qu'elle montre s'introduisirent chez nous, et nos beaux arts en effectuèrent une grande évolution.

D'autre part, les mœurs simples et franches des Boushi se substituant peu à peu, dans le Japon, aux mœurs artificielles et efféminées de la période précédente, les arts prirent une vie nouvelle. Le pinceau devint mâle, le ciseau sobre et grave. Mais, tout caractère étant exposé à tomber dans un excès, celui des Boushi, de la primitive austérité, dégénéra en brutalité.

A partir de Shikhèn Hodjyau, les militaires se plièrent à des habitudes plus polies et plus fines. Le goût de la subtilité et de la complexité se montra, et les arts perdirent beaucoup de leur grâce et de leur distinction.

D'un autre côté, on remarque que tous les arts industriels, à commencer par la sculpture, montrent des conceptions originales. Même s'ils ne peuvent réaliser leur idéal nouveau, du moins



MAKIMONO DES MIRACLES DE KAÇOUGA GONGHEN KENKI

XIVe siècle (Palais impérial).



ils manifestent une grande perfection de métier. Les maîtres bouddhistes Kwaikei, Ounkéi et autres produisirent alors des sculptures qui sont demeurées longtemps des modèles d'art bouddhique. Les œuvres de la famille des armuriers Miyau tchinn, par exemple, sont d'une délicatesse qui n'a pas été égalée dans les âges suivants.

CHAPITRE III

Peinture.

A cette époque, le gouvernement étant un despotisme militaire fermé aux sciences et peu familier avec les lettres, les sources de la pensée se tarissent. Au milieu de cette période, les arts sont incapables de créer un style original. Ils ne font que copier servilement les œuvres précédentes.

La peinture, vers les dernières années des Foujiwara, avait montré une tendance au réalisme. Les personnages, les animaux étaient reproduits avec une exactitude minutieuse. On cherchait le mouvement et la vie. La peinture se préoccupait surtout de réjouir l'œil. La peinture bouddhique se laissait influencer par l'introduction des peintures alambiquées et fignolées de l'école des Soung méridionaux, qu'elle imitait fidèlement. Or, les plus nombreuses œuvres de ce temps sont les peintures bouddhiques. Puis viennent les Makimonos présentant, sous forme picturale, des romans fictifs ou historiques, des chroniques de temples, des récits de miracles, des vies de bonzes célèbres, etc.

Le genre des Makimonos fit de grands progrès. Le style s'en modifia, et la composition se montra facile. A cette époque se montrent cinq écoles : Kocé, Takouma, Kaçouga et Toça, plus une cinquième qui surgit à la fin de cette période, le Sôghen bokou gwa (lavis à la mode) des Soung. Les plus florissantes sont alors Toça et Takouma. L'école de Kaçouga maintient à peine ses principes et se laisse fortement influencer par l'école de Toça. Ces deux écoles arrivent à se fondre en une sorte de style éclectique, en sorte qu'aux dernières années de la période, il devient impossible d'établir une démarcation nette.

En dehors de cette classification, on voit un assez grand nombre d'élèves des maîtres imagiers, qui mélangent les procédés de deux ou trois écoles et se vouent surtout à la peinture bouddhique. Quelques-uns d'entre eux parviennent à la maîtrise. L'école de Kocé transmet le vieux style chinois. Son art serein ne varie pas la ligne par l'introduction de pleins et de déliés. Elle produit principalement des images bouddhiques. Cependant, le style de Takouma prospérait, s'adaptait aux goûts du temps, et beaucoup de peintres l'étudiaient. Il lui arrivait ainsi des éléments inférieurs. Mais les maîtres de la vraie tradition, pour la composition comme pour la touche, conservent la marque d'élégance artistique que la décadence de Takouma ne peut atteindre.

Les peintres les plus célèbres de l'école de Kocé, à cette époque, sont Ari iyé, Ari hiça, Youkitada. Ari hiça a peint surtout des images bouddhiques au To ji et dans d'autres temples. Tada hiça, appelé Hida no kami, appartenant au temps où l'Empire était divisé en cours, quitta l'école Kocé pour créer un style personnel. On lui attribue le célèbre *Makimono*, de la guerre postérieure de trois ans. Youki tada, qui est aussi de l'époque de la sécession, excellait dans les dessins bouddhiques et dans l'art profane.

L'école de Takouma, à cette époque, produisit quantité de peintures bouddhiques. Cette école, à partir de Taménari, modifie peu à peu son style; et, vers le milieu de l'époque actuelle, c'est-à-dire au temps de Eiga, elle étudie principalement l'art énergique et brillant des Soung et délaisse complètement ses anciens principes. Les peintres célèbres de cette école à cette époque sont Shyauga, Djyauninn, Yeiga, Ryo-son.

Shyauga, qui appartient au commencement de Kamakoura, peignit beaucoup d'images bouddhiques. Il semble marquer l'apogée de l'école. A la période Eiga, on le voit imiter les Chinois. Il a peint alors un grand nombre de portraits de Rakan. Il semble que la peinture chinoise, à ce moment, va fournir chez nous une nouvelle carrière.

Les écoles de Toça et Kaçouga ont un style purement japonais. Toutes deux se servent du pinceau obliquement; mais l'école de Toça use d'un trait large, ferme et sûr, tandis que l'école de Kaçouga montre un trait fin, léger et souple. A l'époque présente, les deux écoles se mêlent, et enfin naît un style commun, impossible à différencier. L'école de Toça produit des maîtres célèbres qui se suivent de près. Chacun se livre à des recherches nouvelles; d'où beaucoup de variété. Les maîtres de cette école, sans abandonner le style élégant et noble qui s'était manifesté au temps de Foujiwara, tendent à un idéal de plus en plus japonais. Les maîtres les plus célèbres sont Nobou-zané, Keininn, Kouni-taka, Youki-naga, Yoshimitsou, Mitsouhidé, Mitsou-aki, Yen-i, Gau-shinn, Youki-mitsou. On compte aussi Nagataka, Takakane qui vient primitivement de l'école Kaçouga.

Foujiwara no Nobouzané, fils de Takanobe, fut du 4e rang et Sakyau Gonno-tayou. C'est un habile peintre, dont le pinceau est plein de vigueur, et dont les portraits surtout sont renommés. Il était aussi très estimé de ses contemporains pour ses poésies japonaises.

Keininn, dont le nom semble avoir été par erreur changé en Ken ou, devait être employé au sanctuaire de Soumi-ryoshi, en Settsou. On a de lui un makimono de l'Ingwakyau signé Kei ninn, le Souké Hau-kyau (sous-pont de la loi). On lui attribue aussi le célèbre makimono du Heiké monogatari, remarquable par sa composition vivante et son exécution vigoureuse.

Foujiwara no Yoshimitsou, surnommé Toça, vivait sous Go Foushimi (XCIII, 1288-1299-A 1301-M 1336). Il peignit une vie illustrée des saints docteurs. Vers les années Shôwa (1312-1317), il peignit les Sages chinois sur des shyauji du pavillon du Sud. Il passe pour un artiste de talent.

Foujiwara no Mitsou hidé, fils de Yoshi-mitsou, avait un style d'une grande pureté. Il avait le titre de Haughèn (œil de la loi). Pendant les années Shoan (1299-1302), il peignit, dit-on, un volume de vies illustrées des saints.

Foujiwara no Nagataka, comme ceux qui mélangèrent le style Toça et Kaçouga, montre un pinceau d'une grande finesse. Il reste de lui plusieurs œuvres : illustration de Soumi-yoshi-monogatari, makimono de l'invasion mongole, etc. On possède aussi ses études de plantes, de fleurs, d'oiseaux, d'animaux, qui décèlent un artiste très expert au croquis d'après nature.

Takashina Takakané vivait à l'époque Yenkeiy (1308-1311). Il avait le 4e rang et fut chef de l'Edekoro. C'était un des meilleurs artistes de son temps. Il s'adonna au dessin d'après nature, dans lequel il déploie une intense faculté d'observation. Il manifeste aussi une grande ingéniosité de composition. Ainsi, dans ses makimonos, il sait varier l'arrangement de chaque scène avec une invention inépuisable. On ne peut lui opposer un rival, parmi ses contemporains, pour la magnificence du coloris. Il est l'auteur du plus estimé des makimonos de Kaçouga gongèn-Kenki. Foujiwara no Takasouké, fils de Nagataka, étudia la manière de son père sans montrer grande originalité.

L'école du lavis Soung Youen naquit à cette époque de la sécession. Elle a été surtout



MAKIMONO DES MIRACLES DE KAÇOUGA GONGHEN KENKI

XIVe siècle (Palais impérial).



propagée par les prêtres de la secte Zèn qui avaient fait le voyage de Chine. Elle étudie surtout le lavis des artistes de la dynastie des Soung, tels que Mayüan (Baèn), Itsya-kuei (Kakei), Liang ch'iai (Riau kai), Mouh Kouéi (Mokou kei), Yüchien (Ghyokou kan).

Pendant les années Kwan. ghèn (1243-1247), Taoloung Dauryou-zèn-chi était venu des Soung faire un voyage au Japon. Les naturalisés Mougakouzèn-shi (Wou ksüèn), pendant les années Kōan (1278-1288), venu des Soung, et Seikan Nei-itchyan (Hsi-nêng-i-shan), venu de Youen pendant les années Shyau-an (1299-1302), faisaient, comme Taoloung, de la peinture. C'est peut-être eux qui fondèrent cette école.

Les maîtres de cette époque, Kaō, Mokouwan, Myō-Takou, prêtres, cherchent dans le dessin un délassement de leurs devoirs religieux. Kaō, prêtre fameux, alla en Chine chercher la loi et en même temps étudia le lavis. On peut le considérer comme le fondateur de ce genre, qui produisit les lavis des Kwammon ou des Kauzan-Tokou, dont un grand nombre nous reste, montrant un caractère complètement zèn et se faisant remarquer par la souplesse du doigté dans le maniement du pinceau. Mokouwan fit aussi un séjour en Chine et en revint après avoir appris l'art de peindre. Il imite surtout le style de Bokkei. Myō-Takou, qui a peint beaucoup de Fondaus, demeurait au Teuryouji.

MONUMENTS

Pl. XXXVI. — Heidji monogatari, makimono. — Au baron Yanosouké, Iwasaki.

Le monogatari retrace la révolte de Foujiwara-no-nobou Yori et Minamoto-no Yoshi Tomo sous l'empereur Nidjyau (LXXVIII) pendant les années Heidji (1159-1160). Il doit être du pinceau de Soumi Yoshi Keininn. La composition est bien vivante, la touche ferme, le sentiment de quelqu'un qui a assisté aux troubles qu'il peint. Le dessin que nous reproduisons illustre l'épisode de la décollation du Shin Saï-nyou-dau.

Grav. en couleurs. III. — Djizau bosatsou. — (Musée impérial).

De l'école de Kocé. Composition correcte. Coloris distingué. Les motifs des vêtements sont ornés de fines applications d'or.

Pl. XXXVII. — Shyau tokou Taishi. — Kyauto. — Ninnaji.

Bien que cette peinture ait toujours été attribuée à l'école de Koçé, le trait hardi, les draperies et l'éclat des motifs colorés obligent à y reconnaître le pinceau de l'école de Takouma.

Makimono des miracles de Kaçouga Gonghèn (Palais impérial).

Ce makimono, qui comprend 20 rouleaux en tout, illustre tous les prodiges obtenus par l'intervention du Kaçouga Gonghèn. Il est l'œuvre de Takashina Taka Kané, chef de l'Edokoro du temps, et reproduit en détail d'après nature tous les documents du temps, depuis la demeure des nobles jusqu'aux meubles et aux plus infimes ustensiles. Les aspects de la ville et de la campagne, les mœurs, tout y est dépeint fidèlement. Il y faut admirer la maîtrise du pinceau, le charme de la couleur et la fertilité d'invention dans la composition. On peut dire que c'est le plus beau des makimonos. Nous reproduisons par estampe en couleurs (grav. 4) l'épisode où Kaçouga miyojinn apparaît en songe à Sai-Gou no nyogho. D'autre part, la photogravure montre une scène prise à Kyauto après un incendie (pl. XXXVIII).

Il reste, en outre, bon nombre de peintures remarquables de ce temps. Un Yeigwa monogatari makimono, attribué à Foujiwara-no Nobouzané, doit appartenir à la fin de la période précédente ou au commencement de celle-ci. La composition est élégante, le métier supérieur.

On attribue aussi à Nobouzané un Eshizaushi album d'artiste, au palais impérial. Une peinture bouddhique du Mandara de Tahéma, un makimono des archives de Foadu-nyakou doivent être de la main de Keininn. Les vies illustrées de Haunén-Shyau-ninn, de Thion-in, doivent être de Toça Yoshi-aitsou et de plusieurs autres. Quaraate-huit makimonos sur la vie illustrée de Haunen-shyauninn à Tahéma déra sont tous de Toça Yoshi mitsou. Leur art est remarquable. On peut attribuer à Takashina Takakané et à deux autres artistes des dessins conservés aux archives.

Un makimono du Souni Yoshi-monogatari et un autre de l'invasion mongole sont attribués à Toca Nagataka. La vie illustrée du Dan-tchyau de Bokou-djyo Shyauninn-ippen est de Haughên Yeni; celle du Shyjyau-dan Tchyau-ippen-jyauninn est de Toça-youkimitsou.

Un makimono des archives de Kita-no-tea-jinn, dont on ignore l'auteur, doit appartenir à la fin de cette époque. La composition est magistrale, et le pinceau d'une admirable sûreté. En Aumi, au temple de Raikauji est conservé un dessin des Dix mondes dont on ne connaît pas exactement l'auteur, mais dont on estime la composition. Les cycles de l'enfer sont d'une rare puissance d'évocation.

M. Foudjita Shika taran possède un dessin de l'arrivée des 25 Bosatsou, d'un pinceau très sûr. Le dessin du Ichi jikoarian, au baron Kouki, est d'un pinceau rigide.

Le comte Inooué possède une image de Foudau qu'on attribue à Toça Nagataka. Elle était destinée à demander au ciel l'expulsion des Mongols, et l'on vante la virilité de son exécution. Au Gokokouji, à Tokyau, une image de Ai-zoumé-myauwau; en Tautaumi, à Dai fou Kouji, une image des Fonghên jyou-rasetson-ayo; enfin une peinture du Rourikwau y akoushi et des Douze shiushyau sont toutes des œuvres célèbres.

CHAPITRE IV

Sculpture.

Les statues bouddhiques de ce temps, qui perpétuent la grandeur de l'époque des Foujiwara, attestent un déclin du sentiment artistique, mais aussi un progrès de l'exécution matérielle. Le style se modifie complètement. De rondelet et gras, il devient nerveux et énergique. On part des procédés du bois assemblé que le maître imagier Djya-tcho avait déjà établis, et l'on y ajoute un nouveau sentiment réaliste d'étude de la nature; enfin, on institue des règles détaillées pour la statuaire bouddhique.

Telle fut l'œuvre de Kwaïkei et Ounkei. Ces deux artistes sont vraiment ceux qui représentent leur temps. Les préceptes de leur art constituaient à leurs yeux un trésor dont ils étaient volontiers jaloux, une sorte de livre d'or. Ils sont gardés secrets dans les familles d'artistes qui y adhérèrent obstinément sans y rien changer, et tels quels ont été transmis jusqu'à nous.

Il semble que les œuvres de la première partie de cette période, celles de Kwaïkei, entre autres, n'ont pas seulement suivi le goût de la période précédente; mais encore une sculpture mâle et hardie se lève. Le ciseau devient plus aigu et plus profond. Ainsi les draperies deviennent plus simplifiées, les visages et les attitudes plus étudiés, l'anatomie solide. Tous ces changements sont dus à l'étude serrée de la nature, au goût du réalisme.

On recherche les colorations brillantes, et l'on décore à l'aide de couleurs en relief ou d'or appliqué. Certaines statues ont ainsi un effet éblouissant de magnificence. Mais quand elle arrive à la dernière partie de cette période, la sculpture perd de son caractère vigoureux, et va vers la décadence.



NIWAU (Brama et Indra, sanscrit).

Fin du XIIe siècle (Nara-Todaiji).





Tout en conservant la sérénité du style de Djyau-tchô, en le surchargeant d'ornements traités avec une grande délicatesse de métier, l'école tend à la magnificence un peu lourde, et s'éloigne de la tradition d'austérité et d'énergie. Elle se plaît à décorer les gloires, les socles, les dais, les pectoraux soit par l'incrustation de pierreries, soit par la ciselure, soit par le reperçage.

Les corps deviennent ramassés et trapus; les draperies s'allongent, débordant parfois le socle. Ces deux caractères sont dus à l'influence chinoise Soung et Youen, et n'existaient pas à l'époque précédente. Les statues de ce temps sont pour la plupart en bois. Celles des bonzes sont assez nombreuses. Ainsi le Roshyana boutsou de bronze d'or, de 50 pieds (15 mètres) de haut, élevé la 4e année Kèn-tchyau (1252) à Foukakouça-no-sato, en Sagami, est une bonne œuvre de Ono-goroouyé mon, de la province de Kadzouça. Elle existe encore aujourd'hui.

Quant à la laque sèche, elle est presque abandonnée, et les artisans en statues de terre peuvent à peine gagner leur vie.

Le plus célèbre sculpteur de ce temps est le Hauin Ounkei.

Ounkei, surnommé Bitschyou Hauin, était fils du Haughèn Kaikei. Avant lui vivait le Haughèn Kwaikei, en religion Anami. C'était un élève de Kaukéi. Il passe, avec Renkei, pour le plus remarquable des maîtres imagiers de son temps. Après Ounkei vient son élève le Haukyau Djyau Tei kakou, son fils le Hauin Taukei, l'élève de celui-ci, le bonze Kau oun, le fils de Kau oun, le Hauin Kau yen. Tous perpétuent cette famille d'artistes.

Le Haughèn kauben et le bonze Kau-shyoun sont connus sous le nom de Tchyou-boutsou-shyo; le Haughèn Kau-shyau, le Hauin Kau-yo, le Haughèn Kau son, le Hauin Kau-you, le bonze Kauyei, constituent l'atelier de l'Ouest. Le Haughèn Kau-you est le maître de l'atelier de l'Est. Tous réunis forment l'école de la 7e avenue de Kyauto. Comme ils étaient à l'Ouest et à l'Est, c'est de là sans doute que provient leur désignation.

On reconnaît encore l'atelier de la 3e avenue avec le Hô-kyau Djyau-yèn et le Haughèn Sèn-yèn. Enfin, on nomme : le Haughèn Inkau; le Hauin Indjin; le Hauin Inbau; le Hauin Inken; le Hauin Inkei; le Haughèn Innsô; le Hauin Inn-schinn; le bonze Inn-jyau; le Hauin Inn-tchyou; le Haughèn In-you; le Haughèn Ounga; le Hauin-oun-shyo; le bonze Shyoun-kei; le Hau-kyau Kwai-kèn, le bonze Ei-yèn.

Kau-kéi, pendant les années Boundji (1185-1190), exécuta la Foukou-ken-sakou kwannon, les quatre Tènnau, les patriarches du Nau-yen-dau du Kô-foukou-ji. La 8e année Kenkyou (1197) il fit, au Tô-daï-ji, parmi les quatre Tènnau, Zau-tchyau Ten-wau.

Kwaikei, la 3e année Kènninn (1203), fit avec Ounkéi les Niwau de la grande porte sud du Tô-daï-ji. La 6e année Kenkyou (1195), dans le même temple, le Tamon-ten. La 8e année Kenkyou (1197), le Kwau-mokou-tèn par les quatre Tènnau. Au même temple, avec Djyau-kakou, une Kwannou. Le Shyaka, patron du Kauzauji, ainsi que le patron de la pagode à 13 étages, Mirokou Bosatsou.

On cite encore comme étant de Kwaikei un grand nombre de statues.

Ounkéi, avec Kwaikei, a fait les deux Maharadjahs du grand portail du Tô-daï-ji; le 8e mois de la 8e année Kènkyou (1197), parmi les quatre Tènnau du même temple, Djikokou-ten; d'autre part, le Roshyana Boutsou du Kauzaugi, et, parmi les quatre Tènnau du même temple, Ta-mouten; au Toji, des deux Tènwau, Mitsoushya Kougau; au Rhèn-ghé-wau-in, le saint du milieu, ainsi que les Bouddhas des vingt-huit directions.

Par suite des incendies, il ne subsiste plus que de rares morceaux. Mais ce qui reste, d'un caractère vigoureux et puissant, suffit à révéler en lui un artiste éminent.

Djyaukakou, la 6e année Ken kyou (1195), fit le Djikokou-ten des deux Ten du Tô-daï-ji; la 8e année (1197), dans le même temple, des quatre Tènnau il fit Tamou ten; avec Kwaikei, dans le même temple, il fit le Kwannon de 7m,50. Chaque artiste se chargea d'une des deux moitiés qui furent ensuite réunies.

Tau-kei est l'auteur, au To-ji de Nara, d'un des deux Ten, au même temple, du Zau-tchyau-tèn; au Kauzauji, du Kongau-rikishi, du Bou-ten, du Tai-shya-kou-ten, du Bishyamon Ten, et encore, à Kou ya san, dans le Hen-shyau-in, des trois patrons Amida.

Kau-oun a fait, au Kauzauji, Kwau-mokou-ten (un des quatre Maharadjas). Kau-yau, au Haukon-gauji, le Emma wau. La 3[e] année Kemgiau (1214), le grand maître imagier de Kaçouga, Kauben, a fait le Ten-tau-ki et le Ryou-toki du Kōfoukiji.

Kaushyau, au Kyau-wau-gokokouji, a fait le Dji-kokou-ten de la porte centrale; et la 1[re] année Djyōyéi, le 8[e] mois, ont été fondus sur ses modèles les trois patrons Amida du kondau de Hauryouji. La légende de la gloire est ainsi libellée : « Djyōyéi, 8[e] mois, le grand maître en Bouddhas Hokyau Kaushyau. Fondeur : Tahira no Kouni houmi ».

MONUMENTS

Pl. XXXIX. — Niwau. — Nara. — Tō-daïji.

Ces Niwau sont placés à la porte des temples pour la présentation de la doctrine. Celui de gauche s'appelle Mitsushia; celui de droite Nara En Ken Go. Ces statues ont été faites en collaboration par Ounkéi et Kwaikei pendant les années Kenkyou (1190-1199), et placées devant le grand portail sud du Tō-daï-ji. De tous les Niwau, ce sont les plus colossaux. Ils sont hauts de 8^{m},95. Leurs visages imposants et le modelé énergique de leurs corps forment une bonne harmonie. Ils sont d'une sculpture puissante, qui possède bien la nature. La perfection de l'anatomie et du mouvement leur donne une vie dont l'intensité fut rarement égalée. C'est le triomphe de Ounkéi. Son bras vraiment était créé pour tailler ces images d'expression terrifiante.

Pl. XL (1). — Monjyou bosatsou. — Nara. — Kofoukouji.

Ce Monjyou bosatsou, avec le portrait de Ima, est en bois peint. Ces deux statues, assises, sont placées dans le kondau de Kofoukouji. Le Monjyou bosatsou mesure 0^{m},93 de hauteur. Il est d'un travail vigoureux et d'une belle expression. Le style en est harmonieux. Ce n'est pas là l'œuvre d'un artiste ordinaire, car elle exprime avec une grande force toutes les qualités de Monjyou. Elle a dû sortir des mains d'un artiste illustre, du temps de l'école de Kwai-kei et Ounkéi.

Pl. XL (2). — Yuima. — Nara. — Kofoukouji.

Ce portrait se trouve, avec le Monjyou précédent, dans le kondau de l'est du Kōfoukouji. C'est un bois sculpté haut de 0^{m},90. Le personnage est assis. Le corps, la draperie, et jusqu'aux ornements du socle, tout est inspiré directement de l'étude de la nature. La proportion est heureuse, et le caractère d'une grande noblesse. Il semble que cette œuvre ait quelque ressemblance avec un dessin de Li Loung-min. On ne peut donc nier que la sculpture bouddhique ait subi l'influence des Soung. L'exécution et la beauté de cette statue prouvent qu'elle est l'œuvre d'un maître de l'école de Ounkéi.

Pl. XLI. — Kwannon aux onze faces. — Kyauto. — Hokongau-in.

Cette statue, placée dans le Hōkongau-in de l'arrondissement de Kadono, à Kyauto, est en bois, haute de 0^{m},66. Elle est d'une forme respirant la sérénité. Le vêtement est couvert de motifs peints en relief. La gloire est décorée d'argent repercé. Sur le socle, en lotus, retombent une infinité de pendeloques précieuses. Cette œuvre, d'une admirable beauté, donne une idée complète de l'art de ce temps. Une inscription, sur le socle, indique qu'elle a été exécutée la 1[re] année Ghèn O (1319).



2

YUIMA-KOJI (Vimalakirtti, sanscrit).

XIII[e] siècle (Kōfoukouji-Nara).



1

MONJYOU BOSATSOU (Mandjusri, sanscrit).

XIII[e] siècle (Kōfoukouji-Nara)





CHAPITRE V

Architecture.

L'architecture des temples bouddhiques de cette époque doit être étudiée sous deux aspects :

1° Quand elle conserve, comme elle le fit tout d'abord, le style qu'elle a reçu de l'époque précédente et que, sans interrompre cette tradition, elle arrive au milieu de cette époque-ci. Appartiennent à cette période, en Yamashiro, le Sei-shi-dau du Tchi-ou-in, le Houdau du Rèn-ghé-wau-in (la salle aux 13 travées), la pagode à cinq étages du Kai-djyou-san-ji.

2° Lorqu'elle s'abandonne à l'influence des Soung et des garau de la secte Zèn qui prend naissance. De cette période, il reste le Shyariden du Yenkakouji à Kamakoura.

L'origine de l'architecture Zèn, si florissante au temps des Ashikaga, c'est ce style qui surgit dès les premières années de cette époque-ci et, traversant toute cette époque, progresse peu à peu.

Cependant, l'école qui continue la tradition du temps des Foujiwara est adoptée par toutes les branches de la secte Shingon. Au milieu de cette époque-ci, on sent qu'elle va se modifier. A la fin, on voit que le goût de la secte Zèn s'y est mêlé. A l'époque précédente, c'était le charme et l'élégance qui triomphaient. A l'époque actuelle, c'est la vigueur et l'énergie qui obtiennent les suffrages. L'exécution s'affranchit et se précipite hors des règles admises.

C'est là la caractéristique de l'époque de la sécession, ou du temps qui précède immédiatement le Bakoufou des Ashikaga.

Il existe comme exemples : en Kawatchi, le kondau du Kwan shinnji ; le Sai-myau-ji, en Aumi ; le Houdau du Matsou-no-wo-déra ; le beffroi du Tô-daï-ji à Nara ; la bibliothèque du Komi-no-daigo, en Yamashiro. Le style des garau des sectes de ce temps, Ni-tchi-rèn, Jyaudo, Shin, Ji, etc., n'est conservé, aujourd'hui, dans aucun monument ; et, bien qu'on ne possède pas de base pour les connaître, il semble que, par suite des besoins du culte, la disposition des bâtiments ait cessé d'être fixe. Le style et la construction de ces édifices n'offrent guère d'innovations. On n'a fait que suivre le style antérieur.

On ne sait pas grand'chose du style des Jinjya. Il est à présumer qu'il s'est borné à suivre aveuglément le style de la période précédente.

L'architecture laïque fait aussi des progrès assez lents. Les bâtiments brûlés du palais furent réédifiés en un temps extrêmement bref. Mais ils furent de nouveau brûlés peu de temps après. Le palais de campagne, qui était, au commencement de la période, au palais de Kau-in, fut transféré, à partir du milieu de la période, au Tomi-no-kodji-daïri. Lors de la sécession, on le transporta à la cour du Nord. Le pavillon de Tsoutchi-mikado, au Higashino-to-in, servit de demeure à l'empereur. Les plans, style et exécution, tout enfin, ne diffèrent qu'en bien peu de parties de ce genre Shinn-dendzoukouri et du Daï Dairi de Heian combinés.

Lorsque Yoritomo inaugura le Bakoufou à Kamakoura, il surgit à cet endroit un style spécial d'architecture de Yashiki. C'est ce qu'on appelle le Bouké Dzoukouri. Le plan et la construction ressemblent, en général, au Shinn-dendzoukouri. Cependant, le système féodal de cette époque, la nécessité de pouvoir rassembler des Boushi, les lois du temps qui fixaient la disposition de l'enceinte du château et même le plan de l'ensemble, toutes ces circonstances, créant une règle constante, donnèrent naissance à un style d'une extrême simplicité. Ainsi, l'enceinte extérieure était faite avec des planches en ailerons ; les portes étaient des aghé tsoutchi

mou (couvertes d'un toit en terre). Il y avait aussi des yagoura mou (portes à tour). En franchissant la porte, on trouvait aussitôt le Tohozamouraï (corps de garde avancé), et le Shiki-daï (terrasse de cérémonie).

Les toits étaient en planches. On n'employait pas ordinairement les tuiles. On n'a pas encore entendu dire qu'on ait découvert une tuile dans les ruines de Kamakoura. Jusqu'aux cinq grands monastères Zèn, appelés les cinq montagnes de Kamakoura, qui sont couverts en planches, en roseaux ou en chaume. En résumé, à Kamakoura on suivait le Bouké dzoukouri simple et rustique. A Kyauto, on préférait encore le Shinden-dzoukouri, élégant et somptueux.

MONUMENTS

HONDAÏ DU KWANNSHINNJI. — Kawatchi.

C'est un bon monument de cette époque. Le plan compte sept travées sur quatre, avec porche et galeries. Les deux nefs (sanctuaire et nef) sont séparées. Au centre du sanctuaire s'élève un goma-dau, sorte d'autel bas sur lequel on brûle des baguettes de bois de Nourou dé (*Rhus semialata*). A droite et à gauche sont accrochés des panneaux représentant les Mandaras des deux mondes. La disposition particulière du Shumidan montre un bon modèle de temple ésotérique shingon.

Le bâtiment, ne comportant qu'un rez-de-chaussée, est surmonté d'un toit à pignons retraités. Les proportions sont très basses. La pente extraordinairement déclive du toit, l'élégance

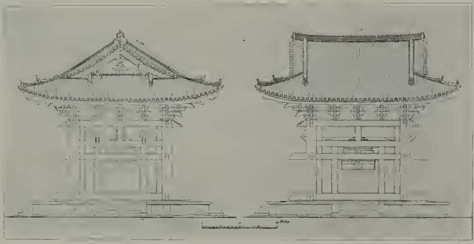


Fig. 46. — BEFFROI DU TODAÏJI. — Yamato. — Nara.

de ses courbes, les pignons dressés en profondeur à partir de la muraille, tout atteste l'essence de la tradition du style des Foujiwara. Mais, dans les détails, l'exécution est étrangement abandonnée, malgré des apparences de crânerie et de brio. Ce qui paraît le plus remarquable, c'est l'arrangement des konmimono. Il est regrettable que ce monument ait dû être reconstruit au temps de la sécession, ainsi que l'affirment certains documents des archives.

Fig. 46. L'arrangement des colonnes n'obéit pas aux lois ordinaires, et la façon dont sont traités les koumimono est vraiment délicieuse. L'audace de la courbe du toit donne au beffroi une grâce et une force dont on ne connaît pas d'autre exemple ; et l'on ne saurait trop admirer,



KWANNON AUX ONZE FACES (Avalokitesnwera-Ikadas, sanscrit).

XIVe siècle (Hokongauin-Kyauto).



surtout, la beauté parfaite des proportions de l'ensemble, qui révèle la maîtrise parfaite, le pur génie architectural.

On n'a pas encore de données absolument certaines sur la date de ce bâtiment. Mais la cloche porte sur la tête de dragon formant l'anse : « Fondu la 1re année Yen O (1239), 2e mois, 30e jour ». En supposant que le bâtiment a été restauré à cette époque, qui correspond à la prospérité de Kamakoura, les particularités de sa conception permettent de le rapporter à l'influence chinoise des Soung.

En résumé, l'architecture de ce temps présente, par la multiplicité de son caractère, des problèmes difficiles à résoudre. Cependant, on peut établir deux grandes divisions :

1° Certains aspects montrent la transformation opérée depuis l'élégance des Foujiwara jusqu'à la simplicité des Ashikaga ;

2° D'autres sont marqués de l'esprit tout nouveau venu des Soung.

Ainsi approchera-t-on de la vérité. Les œuvres de la 1re catégorie, sans discuter leur forme d'ensemble, bien qu'elles conservent, dans la décoration intérieure et extérieure, beaucoup de l'époque précédente, subissent des changements qui s'harmonisent avec la seconde catégorie. Dans les œuvres de cette seconde catégorie, on se sert, pour les kounimono, de ce qu'on appelle le genre chinois (Tau-yau). Ce nom est donné par opposition à ce qu'on appelle le genre japonais (Wa-yau), à l'époque précédente. Ce qui appert clairement des documents sur l'architecture de ce temps, ce sont :

1° L'inauguration des garan de la secte Zèn ;

2° La naissance de Bouké dzoukouri ;

3° L'abandon par l'architecture bouddhique des règles anciennes ;

4° Le commencement de l'emploi de la peinture et de la sculpture.

CHAPITRE VI

Industries d'art.

Les nobles de la capitale qui, à l'époque précédente, avaient déployé un faste inouï, étaient tombés sous l'entière domination des Boushi. Mais Kyauto, bien qu'à maintes reprises elle eût été foulée par les sabots des chevaux de guerre, conservait toujours son prestige de centre de la littérature et des arts, la cité de la politesse et des mœurs élégantes. Les Boushi de toutes les provinces, à commencer par ceux de Kamakoura, la regardaient comme la ville modèle.

Aussi, à cette époque, la fabrication des tissus, des laques, de l'orfèvrerie, de la bijouterie, continua-t-elle, pour une bonne part, les formes de la période précédente. Les transformations sont de peu d'importance. Aux dernières années de la période présente, les bonzes Zèn font de fréquents voyages en Chine. Les lois étant relâchées par suite des troubles de la sécession, les populations de toutes les provinces de l'Ouest et du Sud vont librement en Chine ou naviguent pour le commerce dans la mer du Sud. C'est alors qu'on voit introduire en grande quantité les poteries, les tissus, les ouvrages de métal et autres objets de provenance étrangère. On trouve encore aujourd'hui des boîtes à thé, des théières, des morceaux d'étoffes importés à cette époque et très appréciés des Tchiga-jinn. L'importation d'objets étrangers suspendit la fabrication nationale, en sorte que celle-ci ne chercha pas à se transformer. C'est seulement à l'époque des Ashikaga que, pour la première fois, un changement se fit dans les goûts et qu'il se produisit une imitation des objets de provenance étrangère.

MÉTAUX

La période de Kamakoura appartient aux Boushi. Or, ce qu'ils appréciaient le plus, c'était les belles armes.

Aussi la fabrication des sabres et des armures fit-elle des progrès remarquables. Mais ce qu'on demandait avant tout aux armes, c'était leurs qualités pour l'usage. On les voulait solides et tranchantes. Leur ornementation était secondaire. Pour les sabres paraissent successivement des artisans fameux, tels que Raïkouniyouki, ainsi que ce qu'on a appelé plus tard les trois chefs-d'œuvre : Awada-goutchi Yoshi-mitsou, Okazaki-maçamouné, Gau Yoshi Hiro. Pour l'ornementation, il n'est pas d'artisan dont on connaisse le nom. C'est à peine si, vers l'époque de la sécession, le fils d'un armurier de Sagami Shin-dô Kouni-ihé, Dai-jin-po Yonkéi, grave simplement sur la lame ce qu'on appelle un *Kirimou*.

Vers la fin de la période précédente parut à Kyauto un célèbre armurier nommé Maçouda



Fig. 17. — Caparaçon décoré. — Nara — Tamouke-yama. — Hatchimangou.

Idzoumo-no Kami. Sous Kou Oyé Ier (LXXVI, 1139 R 1142 M 1155), il reçut le nom de Myau-tchinn. Pendant les années Boundji (1185-1190), il se transporta à Kamakoura, où il fabriqua beaucoup d'armes, à commencer par le célèbre casque appelé Kidokou. Pendant dix générations, ses descendants portèrent le nom de Myau-tchinn et continuèrent sa profession. L'habileté dans l'ornementation ne doit commencer à se montrer que vers le milieu de la période présente. L'art du fondeur semble assez prospère. Pendant les années Kèn Kyou (1190-1199), Minamoto-no Yoritomo fit réparer le Daï-boutsou du Todaiji de Nara. Un Chinois des Soung, Idrinna-kei, fut chargé de la fonte. Aidé par Kouçabé Koréçouké, il mena à bien la fonte de la tête du Daïboutsou. A cette époque, il fondit beaucoup de statues bouddhiques. La décoration des statues et des objets du culte est florissante : le goût des motifs est au niveau de l'habileté d'exécution.

Objets.

Cet objet (fig. 47), qui sert dans les cérémonies shintoïstes, est tout en bronze d'or repercé et ciselé. Fabriqué au commencement de cette période et restauré pendant les années Kakitsou

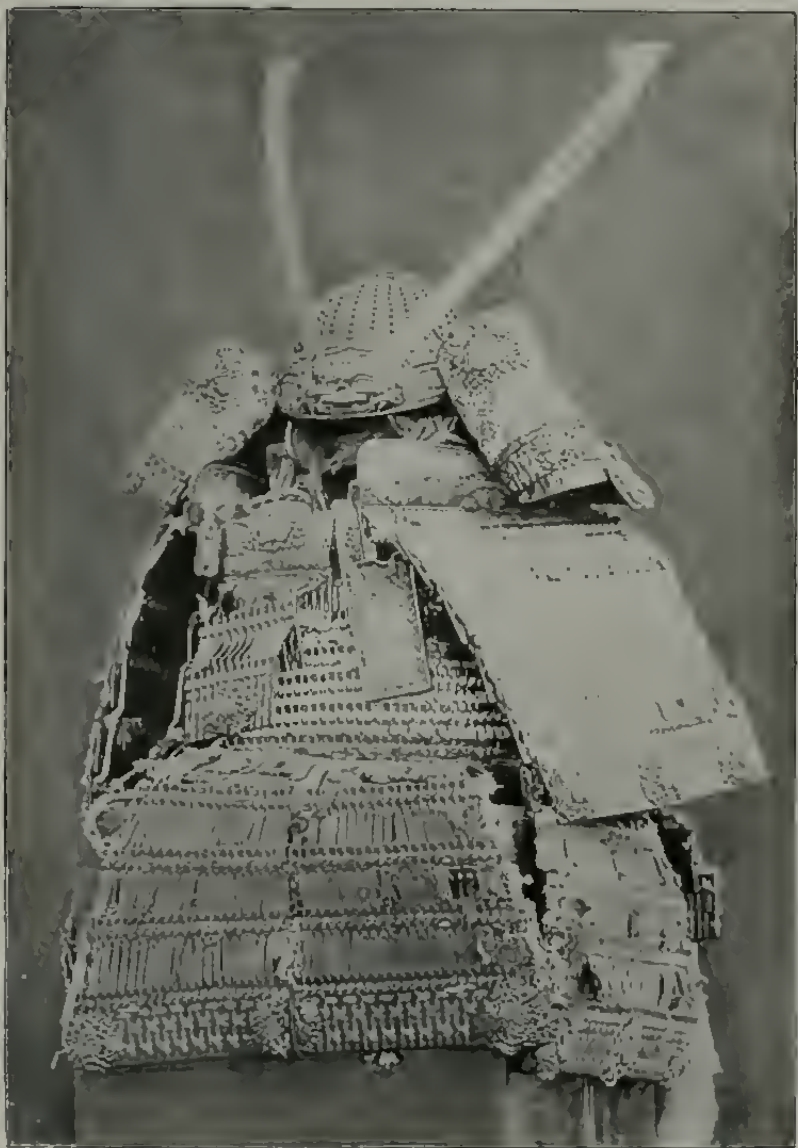


Fig. 48. — Armure endommagée. — Nara. — Kaçouga-jinjya.

(1441-1444), selon les archives, il n'en est pas moins, dans tous ses détails, du style de l'époque des Foujiwara.

Cette armure (fig. 48) est toute détériorée, mais ce qui subsiste révèle une fabrication soignée. Le cimier, les manches, la jupe, etc., sont couverts d'une garniture de métal, formant des branches de prunier, d'une sculpture très belle encore, en dépit des restaurations postérieures. Elle doit dater du milieu de cette époque.

Vases bronze vert (fig. 49), décoré de pivoines et d'arabesques en relief. Le socle forme un lotus. Le modelage des décorations est d'une extrême beauté, et la composition en est très

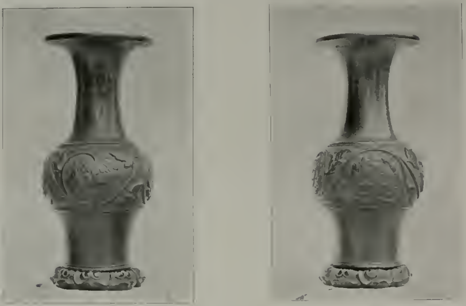


Fig. 49. — Vases à fleurs avec pivoines en relief. — Yamato. — Hokkeji.

ingénieuse. Sous les pétales des pivoines est gravée l'inscription « fin de l'automne de la 2e année Schyautchyou (1325). Kyauto-Hokkéji ». Il reste encore beaucoup de beaux modèles d'armures, d'armes et d'ornements bouddhiques.

LAQUES

Les laqueurs conservent l'habileté de la période précédente. Le procédé de Kanagai redouble ses progrès. La magnificence des laques augmente. On y fait beaucoup d'incrustations de feuilles de métal. Les motifs décoratifs sont pour la plupart empruntés à la période précédente. Pour varier le *ashite*, on arrange les caractères chinois d'une strophe et l'on illustre sa signification, etc. Cependant, si la facture des ouvrages de la première partie de la période est très soignée, elle se relâche peu à peu vers le milieu.

Le procédé de laquage, vers les dernières années, est assez grossier. Sous le nom de Négoro-Nouri, les prêtres de Négoroji-en Kii, font des ustensiles de table décorés de laque rouge ou noire, ou rouge sur fond noir ressorti par polissage. Le caractère en est ferme et la couleur agréable. On commence aussi à décorer de laque les motifs sculptés sur les ustensiles de bois. C'est ce qu'on appelle le Kamakoura-bori. Ce genre de travail est le plus souvent très grossier, et les motifs en sont très primitifs.

Objets.

Fig. 50. La boîte porte cette strophe, que sa décoration illustre : « Derrière le Tchyau-sei-dèn (pavillon de la longévité), la nature est riche en beaux spectacles, au printemps et à l'été. Devant la porte où n'entre pas la vieillesse, le soleil et la lune se couchent tardivement. » Cette pièce, qui mesure environ 1 pied 5 pouces, appartient au commencement de cette période. La décoration est des plus soignées et d'un goût très élégant.

Au Tahèmadéra se trouve un reliquaire décoré d'un étang fleuri de lotus, qui doit dater des premières années de cette époque. Il porte le nom des donataires et du maître laqueur.

A Idzou, au Mishima-jinjya, est conservée une boîte à peignes, décorée en *makié* d'un sujet de légende poétique. A l'intérieur sont d'autres petites boîtes, toutes d'un travail très soigné. Le comte Matsouda-hira Naho Çouké possède une boîte à main, décorée de papillons. Le vicomte Doi Toshitoom, une boîte de toilette en nacre décorée de crêtes de vagues. Tous ces objets sont célèbres, et datent de la 1re partie de cette époque.



Fig. 50. — Boîte laquée. Tchyau-sei-den.
Au marquis Yoshitkiro Tokougawa.

CÉRAMIQUE

Les poteries faites dans les premiers temps ne ressemblent pas aux *Iwahibé* à la mode coréenne, en pâte dure et aux formes irrégulières. Les progrès de la céramique, si l'on compare cet art aux autres, sont lents. Elle n'arrive pas encore à dégager son originalité. Les ustensiles journaliers se fabriquaient en grand nombre, mais rarement ils portaient une décoration entièrement émaillée, ou témoignant au moins du goût artistique.

A l'époque présente vivait, en Owari, Ka-to-shirosa-é-mon-Kakémaça. Sous l'empereur Go Horikawa (LXXXVI), la 1re année Djyan-o (1223), il accompagna le bonze Daughèn en Chine (Soung). Après avoir étudié là, pendant cinq ans, les procédés de la poterie, il revint, et fonda un four à Séto moura, en Owari. Il fit, avec de la terre de Chine, des théières qu'il décora d'un émail bleu clair, qu'il sema de taches d'émail noir. C'est ce qu'on appelle « plumage cailleté ».

Le nom de Kato-shirozaémon Kaghémaça a été écourté et est devenu Toshiran. Les poteries sont appelées « vieux Séto ». On peut dire que c'est là le réveil de notre céramique. Plus tard, sous Kamé Yama Ier (XC), pendant les années Bounyéi (1264-1275), le second Toshiran inaugura le

Tchyou-yaki. Il commença par inventer un émail jaune dont il couvrit des pots à thé, des tasses, des brûle-parfums, etc. Il fit une décoration tachetée en mettant ce jaune sur l'émail brun clair.

Pendant les années Ei-ninn (1293-1299), le 3e Toshirau, prenant de la terre du mont Kinkwazan en Mino, imita en Séto les procédés du premier, et fit un décor tacheté de noir sur fond brun clair. Il fit principalement des pots à thé et très peu d'autres vases. Pendant les années Kem-mou (1334-1336) parut le 4e Töshirau. La plupart du temps, sa décoration est jaune sur fond brun clair. Son émail, partout où la surface extérieure atteint la panse, n'étant pas suffisant par lui-même, la terre apparaît en bosses. Ses poteries sont appelées Hafouyaki.

Il a surtout fait des pots à thé. Ces Toshirau se perpétuent de génération en génération. A la fin des Ashikaga survient l'invention du Tchyadau. Alors les poteries deviennent très appréciées des connaisseurs, et un petit pot arrive à valoir plus de 1 000 yèn.

Objets.

Fig. 51. Fait par Toshirau, le premier potier de Séto, porte le nom de Kokonohé-no-Tcha-iré. Hauteur, 64 millimètres; diamètre, 110 millimètres; la couleur de terre est grise.



Fig. 51. — Pot à thé
Appelé Kokonohé-no-Tcha-iré. Musée impérial.



Fig. 52. — Brûle-parfums en forme de lion
Au marquis Yoshiakira Tokugawa. Hauteur [illegible]

Lion : Séto (Owari). — Foukagawa. — Jinya.

Ce lion, qu'on attribue au premier Toshirau, est bien antique par la forme et le caractère. L'exécution n'en est pas malhabile.

Fig. 52. Bien qu'on attribue aussi cet objet au 1er Toshirau, sa forme, si on le compare au précédent, paraît tout à fait nouvelle. Ne serait-il pas plutôt du temps du 3e Toshirau ?

L'émail est tacheté, mais sur fond brun clair.

Toutes les familles nobles possèdent un grand nombre de boîtes à thé, pots à thé et autres poteries.

QUATRIÈME PARTIE

DEPUIS LES SHYAUGOUNS ASHIKAGA JUSQU'AU SHYAUGOUN TOKOUGAWA

LIVRE PREMIER

Ashikaga.

CHAPITRE PREMIER

Conditions de la société par rapport aux Beaux-Arts.

La sécession entre les deux cours du Sud et du Nord dura cinquante ans. L'empereur et les fonctionnaires de la cour du Sud vivaient à l'écart, au fond des montagnes de Yoshino. Ils essayèrent de rétablir une capitale impériale. La cour du Nord s'y opposa, et il s'ensuivit une série de batailles incessantes.

Ashikaga Yoshimitsou, succédant à son père Yoshiaki et à son ancêtre Taka-oudji, fut Sei-i-taï-Shyaugoun. Fatigué des années consécutives de révolutions militaires, il comprit l'inutilité de la lutte par les armes et proposa la paix en réglant la transmission du pouvoir des deux lignes, Nord et Sud. Alors les deux cours se réunirent. Kyauto redevint le centre du gouvernement. Le pouvoir passa de nouveau aux mains des militaires. Le Bakoufou devint de plus en plus puissant.

Cependant, lorsque, la cour du Sud disparue, la tranquillité fut revenue autour de Kyauto, Yoshimitsou afficha le goût du luxe et des plaisirs. Il éleva beaucoup d'édifices. Il restaura les salles du Toji et du Euryakouji, ainsi que le koudau du Kofoukouji ; il construisit le Shyokokouji. Les monuments qui avaient été détruits par la guerre, il les fit rebâtir en répartissant la dépense entre les provinces. Il éleva une pagode à sept étages, haute de 360 pieds, bâtit le palais de Mouromatchi qu'il fit décorer magnifiquement. Pour sa villa de Kitayama, il se fit offrir par les gouverneurs et les daïmios de toutes les provinces, du bois, des pierres et des ouvriers. Il y créa un

parc avec des étangs, dans lequel il nourrissait des cerfs. Il se fit bâtir un pavillon à trois étages dont tous les murs, colonnes, portes, fenêtres, étaient laqués d'or. Son exemple fut imité. Les daïmios de toutes les provinces bâtirent des palais. Abandonnant la simplicité des mœurs militaires, ils se livrèrent aux divertissements, répandirent l'argent, rivalisèrent de luxe. Kyauto reprit alors son ancien éclat et même elle devint, pour l'architecture, l'art des jardins et les industries d'art, le terrain d'une soudaine rénovation.

Cependant, la paix ne durait pas depuis longtemps, quand la lutte commença entre les maîtres de Kamakoura et le Shyaugoun de Kyauto. Ce qui restait de partisans de la cour du Sud se souleva de nouveau. Les bonzes de Hokouréi Hieizan, de la capitale du Sud Nara, prirent les armes. Ceux que révoltaient les impôts excessifs se levèrent en masse. La confusion fut bientôt portée à son comble par une disette universelle. Plusieurs centaines de personnes mouraient de faim par jour. Mais les Shyaugouns, d'humeur pacifique, ne songeaient qu'à leurs plaisirs.

Le 8[e] Shyaugoun surtout, Yoshimaça, entre autres, poussa la magnificence plus loin encore que son ancêtre Yoshimitsou. Il ne se plaisait qu'aux amusements divers. Il fit prospérer la construction. Il avait un goût très vif pour le Tchyaji. Au Ginkakouji et au Tōgyoudau de Higashi-yama, il y avait des salles de thé. On y rassemblait quantité de vieux objets et de vieilles peintures. Entouré de Tchyajinn, Yoshimaça organisait constamment des parties de thé, dont la mode se propagea rapidement.

Le Tchanoyou naquit de la cérémonie de Tchyadau de la secte Zèn. On offrait le thé au Bouddha et aux hommes. A partir du milieu de l'époque précédente, on vit des gens prendre à cette cérémonie un goût marqué. A l'époque présente, on l'a embellie et toutes les classes de la société s'y complaisent et la compliquent du jeu des parfums et de la décoration florale.

Le Shyaugoun et tous les daïmios, dans leurs salles de thé, rivalisent de goût artistique. Ils dépensent des sommes considérables pour les objets destinés à les orner. Cette mode eut plusieurs résultats. Non seulement les arts et les métiers y trouvèrent un stimulant énergique, mais encore les gens qui pratiquaient le Tchyaji devinrent, pour la plupart, des amateurs éclairés en matière de décoration des maisons et des jardins. Leur goût s'affina; en sorte que cette mode exerça une très grande influence sur la fabrication des objets d'art.

Cependant, les Shyaugouns négligeaient de plus en plus le gouvernement, multipliaient les impôts et ne se préoccupaient que de satisfaire leur goût de faste. L'Empire était épuisé. L'administration se dissolvait. Les calamités s'abattirent sur le pays. C'est alors qu'éclatèrent les troubles de O-ninn (1467-1469). Ce fut l'anarchie. Plus de soixante provinces furent changées en un enfer. C'est le début de ce qu'on peut appeler l'âge sombre de notre histoire. Ces troubles durèrent à peu près onze ans et Kyauto en fut réellement le centre.

A commencer par le Dairi, tous les grands temples, Tèn-ryou, Shyaugokou, etc., furent incendiés dans ces guerres intestines. Il en fut de même des yashikis et des villas des princes et des nobles. Les livres et les objets conservés dans les familles furent en majeure partie détruits ou dispersés. La capitale, ruinée, devint une plaine aride. Les nobles et les fonctionnaires se dispersèrent. Le déclin de la cour et la ruine de la capitale furent tels que jamais on n'en avait vu de pareils. La majesté impériale et l'autorité du Shyaugoun étaient effacées. Tous les généraux, retournant chacun dans sa province, s'emparèrent de territoires. Ce fut le règne de la conquête et de la violence. La civilisation dépérit, les Beaux-Arts s'atrophièrent, les lettres tombèrent dans l'oubli.

Cependant, l'état troublé de Kyauto, centre des lettres, l'éloignement des nobles et des dames du palais laissèrent échapper les lettres à l'aristocratie. Ce fut le peuple qui les recueillit. On sentit déjà poindre le début des tendances artistiques ultérieures. Les conquêtes des bandes

militaires amenèrent la fondation de petites capitales. Celles du Sud-Ouest entamèrent à leur guise des relations avec les commerçants étrangers.

Ces relations avaient été complètement rompues après la campagne de Kō-an (1278-1288). Seuls, les bonzes et les marchands entretenaient un faible mouvement de transit.

Dans cet état de troubles qui accompagna le déclin de la maison impériale et la destruction de l'autorité du Shyaugoun, les relations privées avec l'étranger augmentèrent, soit par la piraterie des Coréens et des Chinois, soit par les voyages et les entreprises des particuliers.

Les Ashikaga, trouvant avantage à faire du commerce avec les Ming pour faire face à leurs pressants besoins d'argent, lièrent des relations particulières avec l'étranger et firent par là du mal au pays. Cependant les Chinois, recherchant l'amitié du Japon, envoyèrent de l'or, de l'argent, des antiquités, des livres et des peintures. Nos bonzes, en grand nombre, firent le voyage de Chine et en rapportèrent des objets d'art et des ferments de culture. Ainsi nos arts et nos métiers déployèrent une certaine activité. A partir du milieu de cette époque, profitant de l'anarchie gouvernementale, des bandes armées rançonnaient les provinces. Celles qui réussissaient à établir leur domination se créaient des relations avec l'étranger, renouvelaient les transactions avec la Corée et les Ming, et même en nouaient avec les Portugais auxquels ils achetaient des objets européens.

Dans cette transformation sociale, le Bouddhisme n'avait pu échapper à la tourmente. Cependant, le flambeau de la loi brillait encore en chaque secte, de Eizau à Nara.

A cette époque, aucune secte n'avait sur les âmes ainsi que sur les Beaux-Arts une influence comparable à celle de Zèn. Cette prospérité de la secte Zèn tenait à l'harmonie de ses tendances avec les aspirations et les sentiments des contemporains et avec les circonstances du moment.

En effet, toutes les sectes qui jusqu'alors avaient basé leur existence sur un livre canonique, en étaient arrivées peu à peu à s'attacher trop strictement aux formules et négligeaient l'esprit de la doctrine. En outre, elles étaient devenues fort mondaines. A maintes reprises, leur intervention violente et scandaleuse avait fini par leur aliéner les esprits.

La secte Zèn, basant sa doctrine sur l'accession immédiate à la voie de la *bouddhi* par la générosité du cœur, et prêchant une religion dégagée de formules, acquit bientôt une prospérité qui s'explique aisément. Par sa doctrine exaltant le sentiment comme la voie parfaite, elle apaisait les cœurs et incitait les hommes à réformer leur conscience. Cette conception religieuse d'une grande simplicité devait convenir aux esprits de ce temps-là, tournés vers les œuvres guerrières, mais indigents d'intellectualité et de science.

Elle séduisait surtout les Boushi, dont elle flattait les instincts en enseignant l'importance d'accorder l'action et la connaissance par l'illumination, en vantant la vaillance et la simplicité. A ces causes de la prospérité de la secte Zèn, inhérentes à sa doctrine, s'en ajoutaient d'autres assez nombreuses. Pendant plusieurs générations, les empereurs firent fréquemment venir au palais ses prêtres de dignités supérieures, ou bien, faisant des visites à ses temples, écoutèrent les prédications et se convertirent à sa doctrine. Ainsi, les Ashikaga, qui la tenaient en haute estime, bâtirent cinq temples à Kyauto et favorisèrent les bonzes Zèn. Parmi ceux-ci se manifestèrent de grands érudits; quelques-uns brillèrent dans les lettres. Ils passèrent alors pour les dépositaires de la culture. Il arriva alors que le courant de la secte Zèn, s'étant chargé d'éléments nouveaux, réveilla le monde intellectuel dans notre pays et emporta les esprits vers les études métaphysiques. La popularité de la secte Zèn réagit sur les lettres, les mœurs, la religion. Elle domina les arts de cette époque, qui subirent deux empreintes profondes de la secte :

1° L'empreinte directe sur les formes dans les arts;

2° L'influence indirecte. Les œuvres des Soung et leur culture, rapportées de Chine par les bonzes Zèn qui y allèrent, laissèrent leur marque aux arts du Japon.

CHAPITRE II

Evolution et caractère des Beaux-Arts de ce temps.

Quand, au temps de Ashikaga Yoshimitsou, les deux cours du Sud et du Nord se réunirent, une apparence de paix régna quelques années. Les Beaux-Arts et l'industrie firent alors des progrès, comme nous l'avons dit précédemment.

L'épanouissement de la secte Zèn et les réunions de thé sont les deux événements principaux qui agissent sur les arts. Tout d'abord, les goûts se montrèrent assez confus. Puis les tendances prirent corps et ce fut la peinture surtout qui bénéficia de cette impulsion. Vers la fin de la période précédente, Kao avait fait des dessins à l'encre de Chine pour se reposer de ses travaux religieux. Après avoir emprunté le procédé des Soung et des Youèn, le procédé et le style de Toça et de Kaçouga, leurs couleurs franches et brillantes commencèrent à péricliter. Le goût d'alors adopta un coloris léger et un trait schématique. On cherchait un procédé clair et libre.

Vers la période Oyei (1394-1428), avec Djyosetsou et Shyouboun, ce nouveau genre de peinture acquit un éclat de plus en plus brillant. Ogouri Sotan, Sogn Djya-çokou, Nōami, Shyau-kéi, Sehyou, s'engageant dans cette voie, inaugurèrent un art nouveau, qui tendait vers un genre populaire.

D'autre part, le célèbre maître-peintre de l'école Toça, Mitsou Nobou, puisant dans l'école des Soung des tendances nouvelles, auxquelles il mêlait les procédés Kakou You et de Nobou-zané, ouvrit à la peinture une voie nouvelle. D'autre part, Kano Moto Nobou, ayant reçu de son père Maça Nobou la tradition chinoise, y allia la tradition japonaise Ashighé, reçue de son beau-père Mitsou Nobou, et inaugura ce qu'on appelle le Wakan-settchyougwa, école éclectique Yamato chinoise.

En résumé, les caractères particuliers de la peinture de ce temps consistent dans une recherche nouvelle de la forme et de la couleur, un goût de l'idée profonde et limpide et l'imitation de la vie. La peinture de cette époque peut être qualifiée de *Zénesque*. En effet, bien qu'on ne puisse révoquer en doute l'influence plus ou moins grande, sur la peinture, des doctrines de Lao Tsze et de Tchwang Tsze, ce qu'elles appellent le Mou-i-ten-tau (contemplation) offre beaucoup de ressemblance avec la doctrine Zèn. Il semble que cet enseignement se soit confondu avec celui de la secte Zèn et ait renforcé son influence. Cependant la secte Zèn, comme on l'a dit plus haut, préconisait la Bouddification directe par la pensée directe, c'est-à-dire en dehors d'une formule.

La conséquence naturelle d'une telle doctrine, n'est-ce pas la simplicité générale de la peinture et l'abandon relatif du coloris? La secte Zèn n'est pas, comme beaucoup d'autres sectes, née après coup de l'étude. Elle eut une floraison spontanée. Aussi son énergie et sa puissance ont-elles été rarement égalées. Parmi les artistes célèbres de cette époque, un grand nombre étaient des adeptes de la secte Zèn. Il n'est donc pas étonnant que la conception de cette secte apparaisse dans leurs œuvres.

Ce qu'on appelle Zèn se traduit par méditation sereine ou encore fixité.

Comme le fond de cette doctrine affirme que pour s'élever à la connaissance du cœur, il faut pratiquer la méditation sereine, il est naturel que la peinture qu'elle influençait dût montrer un caractère simple et élevé. Cette prédilection pour le calme profond se manifeste encore dans le choix fréquent des sujets de la peinture, qui traite alors les paysages, les oiseaux et les fleurs, comme aptes à donner le repos de l'esprit. Il y a donc, en résumé, deux tendances dans l'art de cette époque. D'une part, le goût de simplicité qui provient de la secte Zèn; d'autre part, le goût de la magnificence

et de la décoration éclatante qui se manifeste dans le Kinkakou et le Ghinnkakou, et aussi dans les images bouddhiques, pour lesquelles on recherche l'éclat du coloris et la richesse des ornements. Les mœurs luxueuses du temps se révèlent dans cette seconde tendance.

CHAPITRE III

Peinture.

La peinture de cette époque a subi, depuis l'époque précédente, l'influence de la secte Zèn, en même temps que les lettres. Les bonzes de ses cinq monts, ou même les autres bonzes, ont de leurs mains exécuté de très nombreuses peintures. Leur art, pénétré de la doctrine Zèn, montre un goût simple et élevé, même dans les sujets tels que légendes de temples, ou monogatari. La couleur est souvent très belle. Mais la principale recherche, c'est la liberté de touche du pinceau et le maniement de l'encre. On suivait en cela la trace des Soung et des Youèn de la Chine, et l'on subissait aussi l'influence de ses peintures taosséiques et confucéennes. Ces influences pesèrent sur toute la génération, et très rares furent ceux qui y échappèrent. Ce fut à la fin de la période de Kamakoura que les lavis de notre pays firent leur apparition. Leur apogée arrive à Higashi Yama Ier (CXII, 1687-1709). Les artistes qui se révèlent à cette période se pressent en bandes touffues et donnent à cette période un éclat éblouissant. Cependant, vers la fin, l'empire étant constamment troublé, ce genre de peinture simple et distinguée ne répondant plus aux goûts des hommes d'alors, on voit peu à peu apparaître des présages de décadence.

ÉCOLES

Bien que les écoles de ce temps se soient montrées nombreuses et variées, on peut les diviser en trois groupes, savoir :

Toça et Kaçouga, écoles de Yamatoyé (peinture japonaise). — École de Takouma. — École Sôghèn (Soung-Youèn de Chine). Il n'y a donc pas une grande différence avec l'époque précédente.

Cependant, les écoles Toça, Kaçouga et Takouma tombent peu à peu en décadence, et la seule école du Soumiyé est prospère. Elle compte de grands maîtres et de célèbres artistes, et elle parvient à imposer son influence au Japon.

Toutefois, avant l'apparition de Jyosétsou et de Shyouboun, l'art de l'Encre réunissant ce qu'on appelle les écoles survivantes de Kao et Goukei, n'est que l'œuvre des loisirs des bonzes Zèn se délassant de leurs travaux apostoliques. Les œuvres de tous ces grands bonzes et personnages célèbres sont simplement des œuvres d'amateurs. Il est impossible de les considérer comme des œuvres de maîtres et de les donner comme modèles; mais il faut apprécier le sentiment qu'elles montrent. Dans l'école Takouma, on voit apparaître pour la première fois des illustrations des vers de Li Pèh, ou la lune d'automne dans les cimes. Il ne s'agit pas là, à proprement parler, d'une école nouvelle, mais d'un ensemble d'œuvres remarquables par le moelleux du pinceau, la vigueur de l'inspiration et l'originalité des tendances.

Gou Kyokou, Isshi, Kandènsou subirent l'influence de ce mouvement et, parallèlement, ils produisaient des effigies de saints taosséiques et confucéens. Un contemporain, Jyosétsou, pénètre l'esprit des grands maîtres des Soung et des Youèn, après avoir tout d'abord copié le nouveau genre de la peinture chinoise. Mais parmi les maîtres qui apparaissent alors, Shyouboun s'est acquis une renommée particulièrement haute par la beauté de ses œuvres. Vers ce temps, l'école Takouma

est déjà en décadence. Elle se transforme complètement dans l'école de l'Encre. Les écoles Toça et Kaçouga aussi arrivent peu à peu à la stagnation.

Youki-hidé Taka-mitsou, qui ne sombra pas dans le courant de la mode, est un maître qu'on peut estimer; mais il n'atteint pas la grandeur de Yoshimitsou et Takakané, de l'époque précédente.

A Nara, subsiste l'école du maître Shiba Haughéa. Il semble que d'abord elle ait oscillé du style de Takouma à celui de Kaçouga. En voyant les œuvres de Keishyoun et Riu-kèn, qui appartiennent à cette école, on constate que leur pinceau vise au grandiose, mais n'y atteint guère.

Au temps de Higasheiyama Sesshyou, on cite de célèbres maîtres du Soumiyé : Djyasokou, Sôtan, les trois Ami, Shyaukéi.

Leur facture, en somme, dérive de Jyosétsou et de Shyouboun ; mais ils ont étudié l'art des Soung et des Youèn de Chine, et ont utilisé ces études dans la création de leur propre originalité.

Youçéi Maçanobou aussi, mêlant les écoles de Soumiyé, des Soung et des Youèa avec l'influence de Shyouboun et Sesshyou Sotan, produisit une méthode nouvelle. Il est, en réalité, le grand ancêtre des Kano qui, pendant 300 ans, tinrent en mains le pouvoir dans le bureau de la peinture.

Son fils Motonobou, étudiant son père et aussi les maîtres chinois des Soung et des Youèa, fonda l'école de Kano ; et son fils, surnommé le vieil Hoghèa, a laissé une réputation que personne n'ignore. Derrière lui parurent des artistes sympathisant avec son école, qui fut très prospère.

Shyaukei-sessou a créé une école de Soumiyé. Isolé dans l'histoire de la peinture, il jette un brillant éclat qui illumine la fin de la période des Ashikaga. Quoiqu'on ne connaisse pas bien sa filiation d'artiste, ce dut être un élève des dernières années de Sesshyou.

Déjà l'école de Toça dépérissait, semblait éteinte, quand surgit Toça Mitsou-nobou, qui isolé, mais énergique, enraya la décadence et ranima le flambeau expirant.

Son fils Mitsou-motchi conserva bien aussi les traditions d'art de sa famille. Le père et le fils furent des hommes de haute valeur.

Procédés techniques.

Les peintures de toute l'école des grands religieux, ne constituant pour ces hommes qu'un délassement de l'exercice de leur ministère, sont naturellement d'une facture simple et sans complication.

Avec Meitcho, qui exécuta surtout des portraits de maîtres taoïstes et confucéens, le coloris et l'encre deviennent également habiles; mais le procédé préféré et poussé à la maîtrise est le coloris. Les grandes peintures et les vastes soies sont particulièrement nombreuses. Pour la touche, on emploie en même temps les *nuages volants*, les *eaux courantes* et les *feuilles d'orchidées*. Le procédé de Jyoséi et de Shyouboun est le Soumiyé ou le coloris indiqué. Il semble que les peintures polychromes manquent absolument.

Cependant Shyouboun a quelques rares œuvres colorées. Elles témoignent d'une grande vigueur de pinceau.

Sesshyou, Djyasokou, son ami, ont excellé surtout dans le Soumiyé. Leurs ouvrages en couleurs sont tout à fait rares.

Seul So-tan a manié à la fois couleur et encre. Tous, ayant surtout fait des personnages et des paysages, ont également peint la fleur, l'oiseau et le poisson.

Sesshyou a un pinceau ferme et expressif. Son métier est serré, sa composition soignée. Comme paysagiste, il passe pour n'avoir été surpassé en aucun temps.

Ses personnages, ses chevaux, ses bœufs, d'un pinceau léger, sont extrêmement vivants.

Djyasokou a son pinceau énergique. Sa facture, peu soumise aux règles, est surtout

supérieure par la verve. Les peintures des trois Ami : Nô Ami, Gheï Ami, San Ami, qui présentent entre elles peu de différences de style, sont calmes et limpides. Elles se préoccupent surtout des valeurs et laissent voir une tendance à ne pas accorder d'importance au trait.

Dans le faire de Kano Youeéi, le pinceau habile, l'encre riche et pleine de ressources, les valeurs justes, l'arrangement naturel et même le style serré rappellent parfois Sesshyou.

Son fils Motonobou, dans sa jeunesse, montre un pinceau qui ressemble beaucoup à celui de son père. Dans sa maturité, sa facture, au contraire, se rapproche de l'école des Ami et devient apaisée. En ses dernières années, il possède les genres japonais et chinois. Ses sujets sont variés; il manie habilement la couleur et l'encre et il arrive peu à peu à une plus grande maîtrise. L'école de Kano, qui a toujours montré une grande admiration pour Moto-nobou, étudie surtout les œuvres de ses dernières années.

En résumé, Jyosétsou, Shyouboun, Sesshyou, Sô-tan, Djyasokou, les trois Ami et Kano Motonobou ont un métier qui suit entièrement l'école des Soung et des Youèn de Chine. Non seulement ils imitent le trait et le coup de pinceau, mais encore ils empruntent au genre chinois leurs paysages, leurs personnages et leurs sujets de composition : et ils oublient absolument les traditions de leur propre pays.

Cependant Motonobou, le premier, chercha des sujets dans son pays. Ce fut surtout quand son mariage l'eût allié à Toça Mitsou-nobou qu'il s'essaya à des sujets japonais. Glanant dans le genre chinois et dans le genre japonais, il formait ainsi un mélange, il transforma complètement la peinture chinoise en japonaise, et on le voit inaugurer le style, dit de Kano, qui a vécu plus de trois siècles.

ARTISTES ET ŒUVRES

Écoles de Toça, de Kaçouga et de Takouma.

Toça Youki-hiro.

Toça-no-kami, sous-cinquième rang, avec son fils Youki-hidè, ainsi que Yei-shyou, Jyakounçaï et Takamitsou, peignit les deux rouleaux des miracles de la secte Youtsou Nemboutsou. D'autre part, il illustra le Nayotané monogatari.

Rokhakou Jyakouçaï, sous-vice-ministre de la guerre, entré en religion sous le nom de Jyakouçaï, fut chef de l'Edokoro, collaborateur de Youtsou Nemboutsou Enghi et renommé pour son talent de peintre.

Youtsou Nemboutsou Enghi. — Raigau Saushi (12 rouleaux). — Sannau Reikenki. — Eshinn Enghi.

Awata Goukhi Takamitsou fut ministre de l'intérieur et Hanghèn. Il demeurait dans la moitié Est de Kyauto, à Awata-goutchi. De là son nom de Hanghèn de Awata-goutchi. Suivant l'école de Toça, il prit le style de pinceau de Takouma. Très célèbre en son temps, il excelle surtout dans les personnages taoïstes et confucéens. Son pinceau est vigoureux.

Paravent des chevaux attachés. — Saga-you-dzou-nenboutsou-yenghi.
Portrait du grand maître Yo gawa-ghenzan ou Yéizan (3 rouleaux).
Portrait de Taishyokou-kwai Kamatari.

Toça Youki-hidè, fils de Youki-hiro, chef des Kaçouga Edokoro. Pinceau vigoureux, il ne laissa pas tomber la réputation de la famille. Il peignit des Youtsou Nemboutsou et un petit makimono de la fête de Kamo-jinjya.

Toça Mitsou-nobou, fils adoptif de Hiro-tchika, propre fils de Nakatsou Kasa-no Jyo-mitsou-hiro, vice-ministre de la justice, 2e sous-quatrième rang, élève de son père. Dès son enfance, il montra un talent hors de l'ordinaire. Devenu grand, il acquit une extrême habileté de pinceau. Adoptant plus ou moins l'influence des Soung, il se fit un style particulier. Le Shyaugoun Yoshimaça, appréciant son talent, le récompensa généreusement. Il parvint à un âge avancé et produisit beaucoup. Il reste beaucoup d'œuvres de lui.

Il a, dans sa peinture, le pinceau fin pour la couleur ou l'encre. Dans le Soumiyé, il use d'un modelé léger. Il mêle volontiers à sa peinture des applications d'or. Sa facture est précieuse et extrêmement soignée.

Dans les périodes suivantes, les dessins d'or des laques imitent beaucoup la manière de Mitsou-nobou.

Légendes du temple de Kiyo-mitsou (3 rouleaux). — Musée impérial.
Un maki, sur 5, de la légende du temple d'Ishiyama. — Ishiyama-déra Aumi.
Vieilles légendes de Tau-no-mine (4 maki). — (Dauzan Jiajya. — Yamato)
Légendes du Nitson-in. — Kyauto. — Ni-so-in).
Légendes de Kitano (3 maki). — Kyauto. — Kitano-jinjya.
Kitsouné-zaushi. — Au vicomte Satshyo Atsoushi.
Foukou-tomi-zaushi (1 maki). — Au vicomte Akimoto Okitomo.
Fête de Tchikoubou-shima (1 maki). — Musée impérial.
Une paire d'écrans. — Kyauto. — Houkokouji.
Promenade nocturne des cent démons (1 maki). — Kyauto. — Daitokouji
Vie de Jyau-gou Daishi (6 maki) (Shyautokou). — Kyauto. — Tchohan-hô-ji.

Toça Mitsou Shighé, fils de Mitsou-nobou, vice-ministre de la justice, la 5e année Kiô-rokou (1532), élève de son père, devint un peintre de talent. Ses meilleures œuvres sont très difficiles à distinguer de celles de Mitsou-nobou.

La légende de Tchyou-jyauhimé, au Tahéma-déra, en Yamato, est une œuvre débordante de sentiment.

Toça Mitsou-moto, fils de Mitsou Sighé, élève de son père, — Edokoro, — fut tué en combattant le 13e jour du 1er mois de la 1re année Yéirokou (1569).

Mitsou Koumi Foudjiwara — Bingono Kami — Edokoro. — On ne connaît pas bien son origine. Il passe pour un excellent peintre.

Shyo-kei, dont la filiation est inconnue, est, dit-on, un des derniers survivants de l'école de Takouma. Il reste de lui plusieurs paysages en Soumiyé. Son style semble procéder de Shyouboun.

Nobou-haron, de la famille de Takouma, mais de filiation inconnue — Kaçouga Edokoro — fit des images bouddhiques et montra du talent dans les autres genres. C'est un peintre élégant.

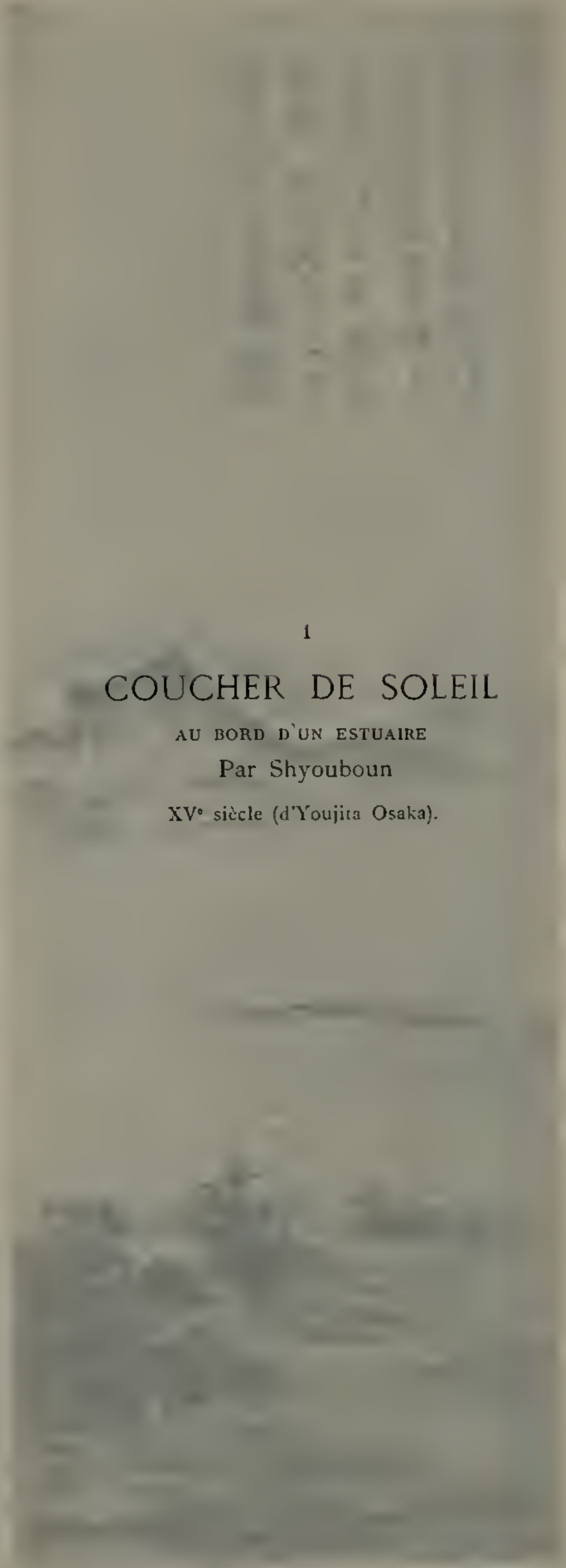
Kwan-shinn, surnommé Siba Hoghèn, habitant Nara. Il fut Kaçouga Edokoro.

Son Kaï, célèbre par ses peintures bouddhiques, appelé en son vivant Shiba Hôghèn, d'après le Gwashi (histoire de la peinture). Il existe beaucoup d'œuvres de lui à Nara, au Kofoukouji et au To-daï-ji. Dans le bâtiment du Ankyo de Kaçouga, il y a un écran de lui. Il semble avoir été Kaçouga Edokoro.

Keishyoun, qui fut aussi surnommé Shiba Hoghèn, habitait Nara, et fut Kaçouga Edokoro. Le Bounki-mandara de Tahéma-déra est de lui.

Rinnkèn, connu sous le nom de Shiba Hoghèn, habitait également Nara et fut Kaçouga Edokoro. Il reste de lui au To-daï-ji la légende du Daï-boutsou-dèn. On conserve aussi, au Kaçouga-jinjya, des fragments signés d'anciens tableaux votifs (*Ema*).

Légende du To-daï-ji (3 maki). — Nara. — To-daï-ji.



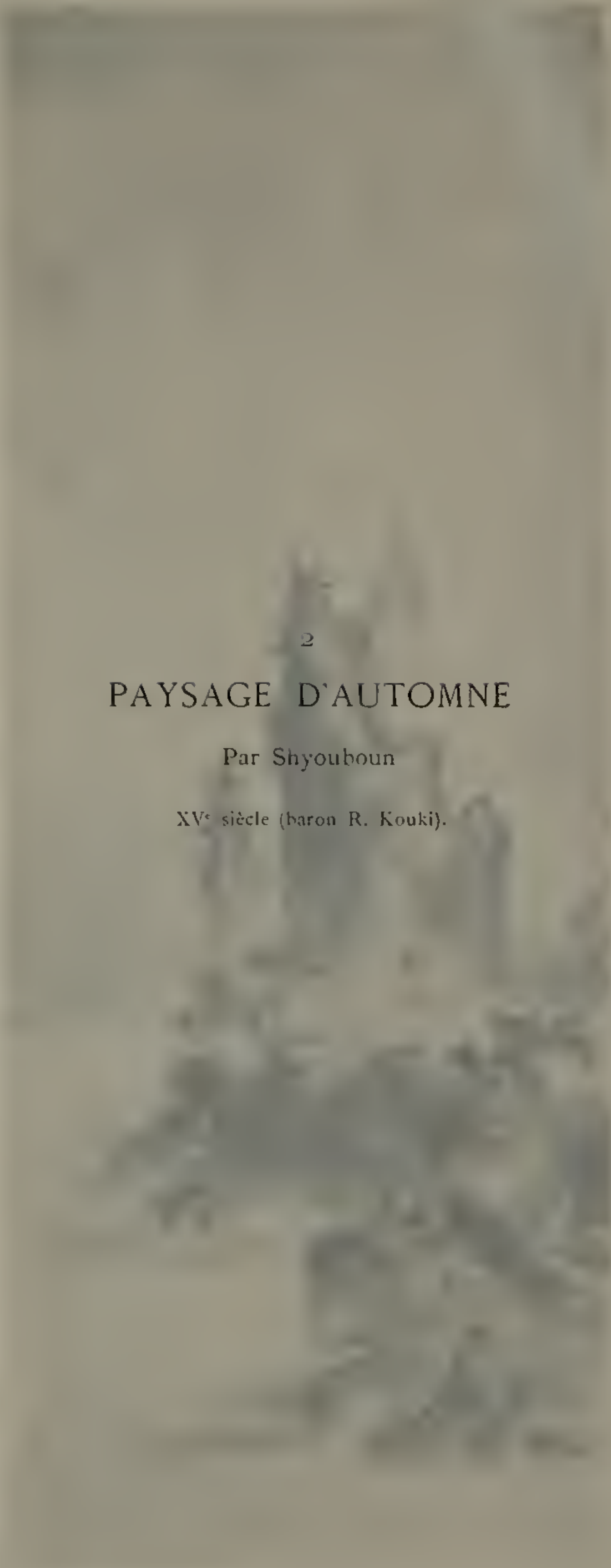
1

COUCHER DE SOLEIL

AU BORD D'UN ESTUAIRE

Par Shyouboun

XVe siècle (d'Youjita Osaka).



2

PAYSAGE D'AUTOMNE

Par Shyouboun

XVe siècle (baron R. Kouki).





Djijyou ou Shiba Djijyou, fils de Rinnkèn, imita le style de son père et traita surtout des sujets bouddhiques.

Mintcho, surnommé Kitchizan, né en Awadji, entra dans le Tofoukouji de Kyauto sous le maître Daï-dau, prit le nom de Dèn-sou. Sa touche et sa composition le rapprochent de l'école Takouma. Il s'inspira aussi des Soung et des Youèn. Son pinceau est énergique, et il excelle dans les grands rouleaux.

Le nirvana. — Kyauto. — Tofoukouji.
Portrait du maitre Shyo-itchi-kokousshi. — Kyauto. — Tofoukouji.
Darma. — Kyauto. — Tofoukouji.
Kwamnon au vêtement blanc. — Kyauto. — Tofoukouji.

Tchyau Sou, prêtre de la secte de Shingon, habitait au temple de Kwannshinjin, en Kawatchi. Il imita Mintcho. Au Kwanshinnji, on conserve de lui un Nirvâna, et dans le Houdau, un Mandara des deux mondes ainsi que les quatre Tennwau, qu'on lui attribue.

Isshi, connu sous le nom de Kauzau-zou, étudia sous Mintcho, se pénétra profondément du style de son maître, excella dans les scènes bouddhiques et aussi dans les personnages.

Kan-dènçou, surnommé Seki Kyaksu-shi, élève de Mintcho, traita aussi les scènes bouddhiques et les personnages. Un dessin d'instruments de musique au Tofoukouji lui est attribué.

Dokaura demeurait à Kyauto. C'était un peintre professionnel. Le Shyaugoun Yoshinori lui commanda souvent des peintures. On lui attribue une peinture en couleurs au Shyau Kokouji, dans la porte principale des Rakan.

École Soung-youèn.

Donhau, dont le nom était Shyou-wo, est élève de Mouso du Tèn-ryouji. Il demeurait au Kèn-tchyauji. Il prit Mokkéi pour modèle et excella dans les fleurs, les oiseaux, les rocailles, au lavis. Son pinceau est très libre.

Bonyau, surnommé Ghyokou-yèn-shi, et aussi Tchisokou-kèn, élève de Shyonokou-myau-ha, du Nauzèn-ji, habile dans les fleurs et les oiseaux au lavis, excelle surtout dans les orchidées. Son style rappelle surtout celui de Mok-ki.

Jyosétsou, né à Kyoushou, demeurait à Kyauto chez Ban-bau-ken du Shyaukokouji. Son talent lui attira la faveur du Shyaugoun Yoshimitsou. Il se pénétra de l'esprit des grands maîtres des Soung et des Youèn. Les artistes qui imitaient le nouveau genre de peinture chinoise faisaient de Jyo-sétsou leur chef. Dans la préface de ses dessins de Namatsou, on peut lire : « Le premier ministre a fait créer par le bonze Jyosétsou un nouveau genre de peinture ». Cette peinture est conservée aujourd'hui dans le Taizau-au du Myaushinnghi. Les autres œuvres qui subsistent de lui sont extrêmement rares.

Shyoubonn, surnommé Ekkei, né en Aumi, demeurant au temple de Shyaukokouji, à Kyauto, fut Toshi (fonction religieuse), étudia la peinture sous Jyosétsou. Il montra du talent dans le coloris léger, usa des procédés de Ba-èn Kakei pour le Soumiyé, qu'il pratiqua. Les disciples de Sesshyou et de O Kouri Kano anciens et modernes, font de Shyoubonn leur introducteur dans l'art des Soung et des Youèn. Par là aussi Shyoubonn a bien mérité de l'art.

Paravents a paysages. — Matsoudaïra-modiaki.
Bœufs. — Kyauto. — Shyaukokouji.

Pl. XLII (1). — Coucher de soleil au bord d'un estuaire. — Ohsaka Aoujita-den. — Zabourau.

Ce n'est qu'un petit kakémono de 0m,84 de hauteur, mais d'un caractère gracieux, qui évoque la scène avec force.

Pl. XLII (2). — Paysage d'automne. — Baron Kouki Ryonitchi.

Comparé au précédent, le style en est négligé, mais le caractère en est très vivant. C'est un bon spécimen de l'art de Shyonboun.

Gougyokou, qui demeurait au To-fonkouji, est un habile poète en même temps qu'un peintre de talent, surtout dans les sujets bouddhiques. Il peint généralement à l'encre. Il étudia Moklkéi et s'inspira de Mintcho.

Shimwo, appelé ordinairement No Ami et surnommé Au-çaï, remplissait auprès du Shyaugoun de Mouromatchi le rôle de bouffon. Il eut pour maître Shyonboun. On lui doit des paysages, des personnages, des fleurs et des oiseaux. Son pinceau élégant pénétra bien le style des Soung. Il excellait aussi dans le Rènga (réponses poétiques) et dans l'arrangement des parcs. Il avait une réputation d'expert en calligraphie et en peinture. Dans les âges suivants, on s'est appuyé sur ses conclusions.

Une paire de paravents (paysages à l'encre). — Kyauto. — Myaushinnji.
Darma (à droite et à gauche, oies dans les roseaux (3 kakémono). — Kyauto. — Daïtokouji. — Kobau-an.
Kanzan et Jittokou (2 rouleaux). — Kyauto. — Daïtokouji. — Kobau-an.

Ogouri So-tan, porté naturellement vers la peinture, étudia sous Shyonboun. Sa touche vigoureuse fit école. Son talent de peintre le fit attacher à la maison de Mouro-matchi. Au début de chaque année, il offrait un paysage peint au Shyaugoun, qui lui donnait un costume de saison. Au milieu de sa vie, il entra au Syo-kokouji, se rasa et devint bonze. Il fut nommé Jyauza. Dès lors son talent fit de grands progrès. Il pénétra l'esprit de Moklkiéi.

Soga Djyaçokou, de la province de Etchizu, fonctionnaire militaire, aimant la peinture, prit pour maître Shyonboun. Il peignit des personnages, des paysages, des fleurs et des oiseaux. Esprit délié, pinceau hardi, il peut être considéré comme un des maîtres de cette époque. Tous ses ouvrages sont pleins de vie.

Austérités de Shyaka. — Kyauto. — Daïtokouji.
Fleurs, oiseaux, paysages (suite de 4 rouleaux). — Kyauto. — Daïtokouji.
Les deux wai (2 rouleaux). — Kyauto. — Myaushinnji.

Ikkyou demeurait au Daïtokouji, à Mouraçakino. Il était le fils de l'empereur Gokomatsou (XCIX). Dès son enfance, il quitta la famille impériale pour devenir disciple de Woshyau Sodon, du même temple, suivit la doctrine de Zèn et, en peu de temps, devint Kou So (grand prêtre). On vantait sa vertu solide et sa profonde sagesse. Cherchant dans la peinture un délassement de ses devoirs religieux, il étudia avec Soga Djyaçokou. Il traita les personnages, les paysages et les plantes. Son pinceau original a une saveur toute particulière.

Toki Tomikaghé, lamourahi de Toki, en Mino, adopta la manière de Shyouboun et excella dans le paysage, les personnages, les fleurs et les oiseaux. Il peignit surtout les faucons avec un grand talent.

Toki Tô-boun, fils du Daymyau de Maça-fouça, bon peintre, se distingua surtout dans les Koumataka. Il fut aussi bon poète. On a conservé de lui des calligraphies et des peintures.

Le bonze Shyabakou, surnommé Ghèssen, eut un pinceau vigoureux, dans la manière de Shyonboun.



MONJYOU EN MER

XVᵉ siècle (R. Ouhéno Osaka).



Le bonze Kau Téi, d'abord prêtre de la secte Ritsou, demeurait au Toshyau-taïji de Nara. Il est connu sous le nom de Nara-haughèn. Il fut Edokoro de Kaçouga et peignit surtout des scènes bouddhiques. Il étudia aussi sous Shyouboun et fit des paysages et des personnages. Il se pénétra plus tard du genre Liang-tchi et, enfin, s'inspirant du Woshyau Ikkyou, il acquit une manière de plus en plus vivante.

PAYSAGE A COLORATION LÉGÈRE (2 rouleaux). — Au marquis Hatchiçouka Motiakira.

PORTRAIT DU GRAND MAITRE DHARMA. — Kyauto. — Daïkokouji.

Shyaukéi, surnommé Hinn-rakouçaï, fut d'abord shyoki (employé) au Kèn-tchyau-ji de Kamakoura, de sorte qu'on l'appela Kei-shyoki, kei l'employé. Très doué pour la peinture, il étudia, pour l'encre, Mokkéi et en reçut la tradition par Shyouboun.

Ghéi Ami, ayant vu des œuvres de lui, en loua l'élévation, l'invita à venir chez lui et, lui montrant tous les ouvrages de dessin qu'il collectionnait, les lui fit copier, dit-on. Dès lors, le talent de Shyaukéi fit de grands progrès et s'ouvrit une voie nouvelle. Son pinceau, d'une beauté fougueuse, est d'une élégance unique.

KWAMNON AVEC YENMEI (YUAN-MING) ET RIAKOU (LI-PEH) à sa droite et à sa gauche (3 rouleaux). — Au marquis Mori Motonori.

LES MAITRES DE ZEN DE REI-OUN, CONTEMPLANT DES PÉCHERS EN FLEURS. — Kyauto. — Myaushinnji. — Rei-oun-in.

3 RILAN (encre). — Kyauto. — Daïtokouji.

MONJYOU, KANZAN, JITTOKOU (3 rouleaux). — Kyauto. — Houhôji.

PAYSAGE. (Ohsaka). — Au Hiracé Kaminosouké.

Pl XLIII. — MONJYOU EN MER. (Ohsaka). — Ouhéno Ri-itchi.

APPARITION DE MONJYOU BOSATSOU EN MER (encre sur papier).

Le pinceau, manié avec sûreté et liberté sans pourtant tomber dans la négligence, montre bien là la manière personnelle de Keishyoki.

So-ritsou, fils de Ogouri Sô-tan, prit Shyouboun comme modèle, et fut enseigné par son père Sô-tan. Il est célèbre pour ses peintures de vieillards à cheval et de chevaux.

Sinnghéi, fils de Shinnô, plus connu sous le nom de Ghéi Ami-Gakousô, fut employé par les Mouromatchi. Son art ressemble à celui de Shinnô.

Sesshyou, de son vrai nom Toyô, né à Akahama en Bitchyou, riche d'heureux dons naturels, prit pour modèles Jyosetsou et Shyouboun, et créa un genre nouveau. Parvenu à l'âge d'homme, il entra au Sô-kokouji de Kyauto et fut élève du bonze Kôtokou. Il alla aussi au Kèn-tchyau-ji de Kamakoura, où il s'inspira de Ghyokou-in. Pendant les années Kwan-shyau (1460-1466), il s'embarqua pour la Chine où l'empereur, goûtant son talent, lui fit peindre une muraille du Ling-po. Sur la demande d'un Chinois, il exécute les trois vues de Miho, de Kiyouri et du Fouji. Le célèbre lettré Tauki fit alors un recueil de longues poésies à la louange de ces paysages. Malgré le succès que lui firent les Chinois, Sesshyou rentra au Japon, choisit un terrain à Souhau Yamagoutchi et, ayant construit la maison de la vallée neigeuse, il y fixa sa résidence. Dans l'œuvre de Sesshyou, tout est beau. Mais ses paysages surpassent tout ce qui a été jamais fait. La solidité de son style et la sublimité de son génie n'ont pu être égalées par aucun autre peintre.

Cependant sa modestie ne fut pas troublée par son talent. Les Mouromatchi lui ayant un jour commandé les peintures du Kouden, il proposa Kano Ohoino à sa place. C'était un esprit indépendant et original.

Pl. XLIV. — MAKIMONO DE PAYSAGES. — Au prince Mori Motonori.

PAYSAGES DES 4 SAISONS. — Au marquis Kauroda Nagashighé.

SHYAKA ET LES 16 RAKAN (17 rouleaux). — Kyauto. — Houjyauji.

Shyou-ghetsou, de son vrai nom To Kwau, était officier. Il fut Taï-shyou de Satsouma. Plus tard, il se rasa la tête et se fit bonze. Aimant la peinture, il prit Sesshyou pour maître et le comprit profondément. Lorsque Sesshyou alla en Chine, Shyou-ghetsou l'y suivit. Sa renommée brilla à l'étranger autant qu'au Japon. On trouve, de temps en temps, des œuvres signées : « Shyou-ghetsou-myou-tau », c'est-à-dire : « Shyou-ghetsou qui alla en Chine ». Il a, comme son maître, la touche sûre et magistrale. Il a laissé des œuvres qu'aucun élève de Sesshyou n'a égalées. Beaucoup de ses paysages ou personnages à l'encre sont très difficiles à distinguer de ceux de Sesshyou. On peut dire qu'il a bien continué la tradition de ce maître.

Paysage (2 rouleaux). — Au vicomte Idate Menénoto.
Le Kinzanji. — Au baron Mitsoui Hatchirau Ouyémon.

Shyoukau demeurait à Tabouminé, en Yamato. Il apprit la peinture avec Sesshyou, copia ses paysages à l'encre et devint très habile. Il suivit Sesshyou dans son voyage en Chine avec Shyou-ghetsou. Beaucoup de ses œuvres sont signées « Tô Kai Shyoukau » Shyoukau l'Oriental.

Kano Maçanobou, connu généralement sous le nom de Shiraujirau, changé plus tard en celui de Ohi-no Souké, fut Etchizen-no Kami et Taifou du bureau des rites. C'était le fils aîné de Déwa-jirau Foujiwara Kaghé-nobou. Comme il demeurait dans le village de Kano-gohri de Kano en Idzou, il prit le nom de Kano. Il fut employé par les Shyaugoun Mouromatchi et attaché de près à leurs personnes.

Tout jeune il aima la peinture, étudia sous Shyouboun et So-tan et conquit bientôt une magnifique originalité. Lorsque le Shyaugoun eut construit le Dên-kakou, il fit faire des décorations murales par So-tan, qui mourut avant d'avoir achevé son ouvrage. Le Shyaugoun décida de confier à Sesshyou la fin du travail. A cette époque, Sesshyou voyageait à Idzoumo et logeait à Sokaï. Voyant un paravent de fleurs et d'oiseaux qui se trouvait dans l'hôtel, il s'écria : « Cette table ressemble à celle de mon ami Sô-tan. Qui est-ce qui a copié cela ? » L'hôtelier lui répondit : « Cette peinture a été exécutée par un serviteur familier du Shyaugoun, Kano Ohi-no Souké. » A quelque temps de là, Sesshyou, de retour dans la capitale, trouva la commande du Shyaugoun, lui prescrivant de continuer l'œuvre laissée inachevée par Sô-tan. Sesshyou s'excusa et proposa Ohi-no Souké, qu'il déclara à la hauteur de la tâche. Ainsi, il s'honora par son désintéressement en honorant le talent d'Ohi-no Souké, dont la réputation grandit. Sur le soir de sa vie, Ohi-no Souké fut nommé Haughên, se rasa les cheveux et prit le nom de You-céi. Il est l'ancêtre de la famille de Kano.

Trois rouleaux (teintes légères). — Au comte Akimoto Okitomo.
Paysage (2 rouleaux, teintes légères). — Au comte Akimoto Okitomo.
Shyaka, Moujyou, Fouken (3 rouleaux). — Kyauto. — Daitokouji.
Une paire d'écrans à grues. — Kyauto. — Daitokouji.

Toshyoun, né à Bizên, était conducteur de chevaux quand Shyouboun alla à Bizên. Déjà il s'essayait à peindre. Accompagnant Shyouboun, il dessina en route un cheval dont la forme était juste, mais dont les pieds avaient quelque chose d'étrange. Shyouboun lui demanda pourquoi il avait ainsi dessiné les pieds ?

— Ce qui est essentiel dans la peinture, répondit le conducteur de chevaux, c'est de saisir l'esprit. A quoi bon discuter si la forme est parfaite ou non ?

Shyouboun fut frappé de cette réponse et l'emmena à la capitale. Il le fit étudier avec lui et Toshyoun put se faire un nom. Il a du talent dans le paysage, les fleurs et les oiseaux.

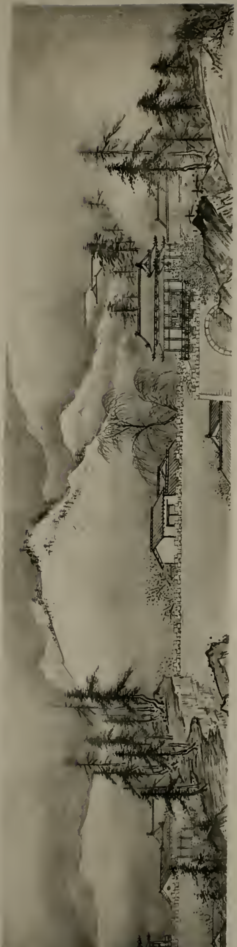
Le bonze Yaughetsou, né en Satsouma, demeurait au Kaçaghiji. Il étudia d'après Shyouboun et eut Sesshyou pour maître. Son pinceau est large, son œuvre liquide.



MAKIMONO DE PAYSAGES

XV[e] siècle (appartenant au prince Motonori-Mori).







Le bonze So-yèn, né en Sagami, excelle dans le paysage. Il sait enfermer une vaste conception dans ses encres et ses teintés. Il est élève de Sesshyou.

Le bonze Shyou-tokou, élève de Sesshyou, a peint des paysages et des personnages. Il a bien saisi l'esprit de son maître. Il alla plus tard à Souhau-yama-goutchi et devint le maître de Ounkokou-an. On le nomme le second Sesshyou.

Le bonze Tō-yō demeurait au An-yauji, en Idzoumo. Il étudia sous Sesshyou, fit des dessins de Tchoung Kwéi (Shyōki) et d'autres. Sa réputation est assez grande.

Le bonze Oun Kéi procède de Sesshyou et se modèle sur Mokkéi. Il a peint des paysages, des fleurs et des oiseaux. Son art a quelque chose d'archaïque, mais possède l'esprit et la vie.

Youghé Toçatsou, d'Ohçoumi, servait le Taïshyou de Satsouma. Élève de Shyoughetsou, il a fait des personnages, des fleurs et des oiseaux, d'un pinceau robuste qui garde le caractère de son maître.

Shinn-sau, fils de Shinn-ghéi, appelé ordinairement Sau Ami et surnommé Kangakou, servit la famille de Mouromatchi et devint bouffon. Il a fait des paysages, des personnages, des fleurs et des oiseaux, à l'encre, et quelquefois teintés, d'une élégance adorable. Il s'inspira d'abord de Shyouboun, puis de l'école chinoise du Sud, et prenant pour modèles les Mi, père et fils, il s'assimila complètement leur style. Il a peint les festins élégants et composé des vers chinois et japonais. Il est particulièrement connaisseur en objets d'art et s'entendait à l'arrangement des jardins. Dans les temples célèbres de Kyauto, il existe encore çà et là des jardins auxquels il a travaillé.

Sennin sur un ane (2 rouleaux). — Au baron Kouki Ryou-itchi.
Mont Fouji. — Ohsaka Foudjita Dèn-sabourau.
Shyaka, Moujyou, Foukèn (3 rouleaux). — Kyauto. — Daïtokouji.
8 vues de Sho-shyau (2 rouleaux). — Kyauto Okamoto Ka-sabourau.
Même sujet (1 rouleau). — Nacoya Sékido-mori Hiko.
Le Fouji aux 4 saisons (4 rouleaux). — Au vicomte Narou-cé Masamitsou.

Le bonze Sessōn, de son vrai nom s'appelait Shyoukéi et appartenait à la famille Saŧaké. Il était d'Oshyou de Tamoura-gau. On dit aussi qu'il était de Boutari-moura, en Hitatchi. Son père voulut l'abandonner et prendre pour héritier un fils qu'il avait d'une concubine. Il se rasa la tête et devint bonze. Doué pour la peinture, il s'inspira de Sesshyou dont il devint enfin l'élève. Son pinceau pittoresque se plaisait à l'étrange. Il se fit un genre à part. Bien que Sesshyou ait eu beaucoup d'élèves, Sessōn, les dépassant tous, est très renommé.

Pl. XLV. — Une paire d'écrans. Dragon et tigre. — Au baron Mitsoui Hatchirau-acémon.
Paysage de Ryodo-bin. — Tokyau. — Maçouda Takasi.
Une paire de paysages. — Musée impérial.
Offrande a Ryoudjyo. — Hyaugo. — Kawa-çaki Shyauzau.
Paysage crépusculaire. — Oksaka. — A M. Foudjita Dèn Sabourau.
Paysage a pavillons. — Hyaugo. — A M. Kawaçaki Shyauzau.

Yamado-dau-au, était officier et demeurait à Foukou-zoumi, en Yamato. Il suivit Shyouboun et aussi Sesshyou, étudia les Soung et adopta leurs idées. Sa facture a de la délicatesse. D'abord riche, il consacra sa fortune à réparer quantité de temples.

Settakou était d'Oshyou. Il suivit Sessōn, dont il saisit bien le genre. Il a peint des scènes bouddhiques et des personnages.

Soyéi se modèle sur Shyouboun, imite aussi Sesshyou et Sessōn. Il a dessiné à l'encre des pâtres, non sans talent.

Kano Moto-nobou, fils de Maça-nobou, très doué pour la peinture, fut choyé des Mouromatchi. Jeune encore, il les servit de près. Plus tard, il fut Etchizei-mokami et fut nommé Haughèn. Il fut Edokoro. On le connaît sous le nom de Ko-hau-ghèn (le vieil Haughèn). Il apprit d'abord son art avec son père, et il aimait aussi le genre de Shyouboun et de So-tan. Il étudia encore les grands maîtres des Soung et des Youen. Il prit pour femme légitime Tchi-yo, fille de Toça-mitsou-nobou. Ce mariage le lança dans de nouvelles études. Il approfondit le style des Toça et les procédés des peintres chinois et japonais. Il fut le créateur de cette école de Kano qui a duré plus de trois siècles. Dans tout ce qu'il a fait, paysages, personnages, fleurs, oiseaux, il n'est rien qui ne soit très beau. Son pinceau et son encre sont magnifiques, débordants de vie et d'éclat. La 5e année Yeishyau (1508), il fit plusieurs albums qu'il envoya en Chine par un vaisseau marchand. On compte qu'un grand peintre chinois, les ayant vus, s'écria : « Depuis cinq siècles que le Japon est connu de la Chine, on n'a encore rien vu de pareil. Si j'allais au Japon, je me ferais le très humble disciple de ce maître ! ».

Vues de Obiyama (makimono). — Au marquis Ikeda Akimasa.

Shyaka avec des fleurs et des oiseaux à droite et à gauche (3 rouleaux). — Au comte Sano Tsounetami.

Une paire de paravents en couleurs (paysages). — Au prince Mori Motonori.

Miracle de Shyaka (6 makimonos). — Yamashiro-shô. — Seiryauji.

Paysage. — Au comte Idate Monénoto.

Shyaka Dharma, Riuzai. — Kyauto. — Daikokouji. — Seikwau-in.

Bord de l'eau à l'automne (oies sauvages allant se poser). — Kyauto. — Myau Shin-ji. — Réi-oun-in.

Fleurs et oiseaux; cascade (4 kakemonos). — Kyauto. — Myau Shin-ji. — Rei-oun-in.

Paysages avec pavillons (6 kakemonos). — Myau Shin-ji. — Réi-oun-in.

Paysages (effets de neige) (6 kakemonos). — Myau Shin-ji. — Rei-oun-in.

Paysages (effets de lune) (6 kakemonos). — Myau Shin-ji. — Rei-oun-in.

Paysages (effets de pluie) (6 kakemonos). — Myau Shin-ji. — Réi-oun-in.

Encre. 8 vues de Shyosho (4 kakemonos). — Myau Shin-ji. — Réi-oun-in.

Légende de Kourama-dera (3 kakemonos). — Yamashiro. — Kouramadéra.

Paysages (12 kakemonos). — Kyauto. — Daïtokouji-shyou-kwau-in.

Pl. XLVI (1). — Question sur les merveilles de Keisau. — Kyauto. — Myau Shin-ji. — Réi-oun-in. — Hauteur 6 pieds. Suite de 4 kakemonos.

Un amateur ayant demandé à Kano-moto-nobou les merveilles de Keisau, il les a représentées à l'encre, dans un soir estompé de vapeurs nuageuses. La perspective en est admirable.

Pl. XLVI (2). — Grues (foucouma, panneau de porte glissante). — Kyauto. — Nân Zen-ji. — Hauteur 6 pieds.

Une grue est posée sur un vieux pin, au bord de l'eau. L'art en est sûr et puissant, tant pour la composition que pour l'exécution.

Kano Youkinobou, 2e des trois fils de Maça-nobou et frère cadet de Motonobou, est connu ordinairement sous le nom de Outa-no-souké. Il étudia d'abord avec son père. Puis s'adressant à tous les maîtres des Soung méridionaux, il forma son talent. Ses paysages, ses personnages, ses oiseaux et ses fleurs ressemblent extrêmement à ceux de Motonobou. Ses œuvres non signées sont de temps en temps expertisées à tort comme étant de Motonobou. Sa touche est plus lourde que celle de son frère. Il excellait dans les grandes peintures.

Tchi-yo-djyo, fille de Toça Mitsou-nobou, femme de Kano Motonobou, étudia d'abord avec son père et fut alors appelée Mitsou-hiça. Plus tard, elle changea progressivement de style. Il ne reste d'elle que de rares œuvres, d'ailleurs vigoureuses, bien composées et d'un coloris charmant.

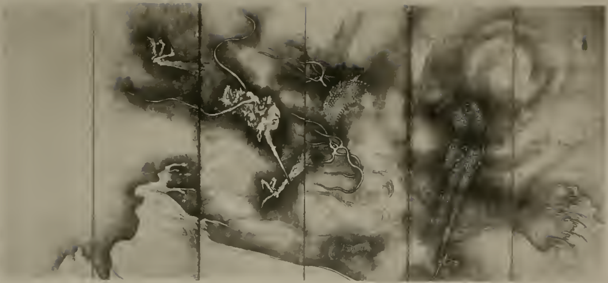
Kano-Souyé-yori, 2e fils de Motonobou, fut Djibou-shôyou (sous-vice-ministre des cultes). Son trait et sa touche sont sereins et purs et ressemblent aux œuvres de la vieillesse de son père.

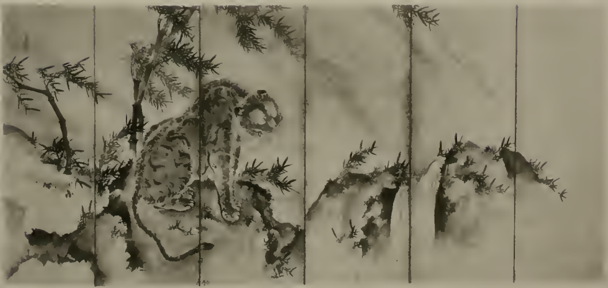


UNE PAIRE D'ÉCRANS, DRAGON ET TIGRE

XVe siècle (appartenant au baron H. Mitsai).







Kano-shyan-yéi, 3e fils de Motonobou, connu sous le nom de Nao-nobou, bien que loin d'égaler son père, est néanmoins un peintre de talent.

Kano Ghyokou-rakou, dont le nom était So-yu, étudia avec Motonobou et pénétra l'art de son maître. Son talent le fit prendre au service du Daïmyau de Sagami, Hodjô Ouzimaça.

Kimoura Nagamitsou, de Aumi, d'abord au service de Açaï Naga-maça, puis choisi par le Taïkau Toyotomi-Hidéyoshi comme « serviteur à droite et à gauche », eut pour maître Kano Motonobou, et peignit gracieusement les fleurs et les oiseaux.

Ashikaga Yoshi-mitsou, surnommé Ten-zan, aimait la peinture. Il se plaisait, de fois à autre, à faire des encres. Il possède beaucoup le sentiment du Mokkei.

Ashikaga Yoshi-motchi, surnommé Ghén-zan, fils de Yoshi-mitsou, bon poète chinois et excellent calligraphe, eut pour maître Mintchô et peignit surtout des Kwannon Taïshi.

Ashikaga Yoshimaça, ayant laissé le gouvernement à son fils Yoshi-Hiça, bâtit le Ghin Kakouji à Higashi-yama et se retira dans le Togyou-dau. Aussi l'appelait-on Higashi-yama-dono. Là, il s'adonna à la poésie chinoise et japonaise, et mit son plaisir dans l'encre et le pinceau. Il passa ses heures parmi les élégances littéraires. Pour la peinture, il s'adressa aux maîtres des Soung et étudia aussi le style japonais. Il traita tous les sujets: paysages, personnages, fleurs et plantes. Son pinceau a une élégance naturelle.

Takéda-harou-nobou était Daïmyau des Kahi et général fameux, quand il se rasa la tête et devint bonze, sous le nom de Shinn-ghèn. Il pratiqua la doctrine de Zèn. Il avait du talent comme poète et comme peintre. Ses œuvres sont très soignées et d'un genre archaïque. Il a bien choisi l'esprit de No Ami et San Ami et possédait une aimable inspiration.

CHAPITRE IV

Sculpture.

A partir des années Ghén Ko (1331-1334), les guerres successives désolent l'Empire, qu'elles conduisent au comble du désordre. Les arts subissent alors une éclipse. Comme les autres, la sculpture traverse une période critique. Cependant, les circonstances ambiantes et la propagation de la secte Zèn créent un nouveau courant artistique. On voit surgir des œuvres comme les portraits des Boushi, et des statues bouddhiques très remarquables. Les maîtres imagiers continuent à travailler. Ainsi l'école de la 7e avenue persiste depuis Kan-shyoun, de l'âge précédent, et, de père en fils cette famille aboutit à Kau-shyou. L'école de l'Ouest, depuis Kau-yéi, de la période précédente, va jusqu'à Ko-séi. Mais cette lignée s'arrête là. Les autres statuaires, quoique produisant encore des œuvres relativement nombreuses, montrent un art soucieux de la grâce des formes, mais dénué de vie, d'animation et d'expression. Les statues bouddhiques de ce temps sont souvent couvertes de laque vermillon, ou simplement laquées et décorées d'or plaqué par-dessus. A cette époque, le No-gakou est très florissant et chaque Daïmyau appelle les artistes habiles en cette spécialité, qui devient alors celle d'une famille.

D'autre part, on fait beaucoup de masques. Des spécialistes surgissent, qui se préoccupent avant tout de l'expression, et nombreux sont ceux qui font preuve d'une grande habileté. Parmi les masques conservés aujourd'hui, on cite ceux des auteurs de la période

précédente : Tatsou-émon, Shyakou-dzourou, Himi, Othi, Ko-oushi, Tokouwaka. Si l'on examine de près ces œuvres renommées, on s'aperçoit qu'elles paraissent plutôt appartenir à cette époque-ci qu'à celle de Kamakoura.

Zo Ami-Foukourai, Shyoun-waka, Horaï, Tshikouça, San-Kwaubau, etc., faiseurs de masques de ce temps-ci, sont célèbres, et leurs œuvres sont estimées. Mais ce fut quand de l'école de San-Kwaubau furent sortis Mitsou-Terou, Tchika-nobou et Kaukèu que la sculpture des masques devint un art ayant ses traditions. Les masques étaient en usage depuis l'antiquité; mais ils ne servaient qu'au Gikakou (musique seule), au Bougakou (musique et danse), au Zatsou-gakou (cérémonies variées), aux fêtes shintoïstes et aux assemblées bouddhistes. Le sculpteur de masques pour le Nô ne s'est montré réellement qu'à l'époque actuelle. Car le Nô a commencé à être pratiqué au début de cette période.

Genres et procédés.

Les statues bouddhiques de cette époque sont généralement en bois. On y ajoute des couleurs. Souvent la décoration est magnifique. On use de mosaïques d'or, ou bien d'une décoration très épaisse ou de laque. Il y avait aussi quelquefois des fontes, mais elles étaient extrêmement rares. Les masques, bien qu'il en existât d'anciens faits en laque sèche ou en papier, sont à cette époque presque toujours en bois sculpté, et la face est entièrement décorée d'une peinture épaisse, détrempée à la colle. Les cheveux et la barbe sont peints en noir. Les démons en fureur, par exemple, ont les yeux enchâssés de métal. Il en existe d'une décoration brillante et magnifique.

Mais l'intérieur est tout simplement raboté sommairement et laisse voir les traces du rabot. Il est peint en noir ou en ocre rouge, et quelquefois couvert d'un léger laquage. Quelquefois le bois est resté brut. Ces traces du rabot appellent l'attention des experts; car c'est par elles qu'ils déterminent l'auteur et la date, comme on reconnaît l'auteur et la date d'une lame aux marques de la lime.

Pour la coloration des masques, il existe toutes sortes de procédés. Chacun a ses particularités. A partir du milieu de la période, les auteurs ont pris l'habitude de les marquer à leurs sceaux. Ce sont des sceaux à chaud appliqués au revers du masque. Plus tard, il arrive très fréquemment que les noms expertisés et les noms des experts soient inscrits en laque. On voit, dans la suite des temps, l'art des masques devenir de plus en plus parfait.

MAITRES ET ŒUVRES

Œuvres bouddhistes.

Kau-ei, 14ᵉ génération de Djyautcho, est fils de Kaushyoun. Il fut Hôghén. Il eut pour fils le Hoghen-kantan, qui engendra le Ho-in Kau-kitsou, lequel fut le père de Hô-in Kau-ei. Le fils de ce dernier fut Kau-tchinn, père lui-même du Haughén Kau-rinn. Un des fils de celui-ci fut le bonze Kyaushyou qui demeurait en Mino, fut Hoghén et maître imagier du To-ji. Ces sept artistes étaient de l'atelier du milieu de la 7ᵉ avenue et passent pour être de la lignée directe de Djyautcho.
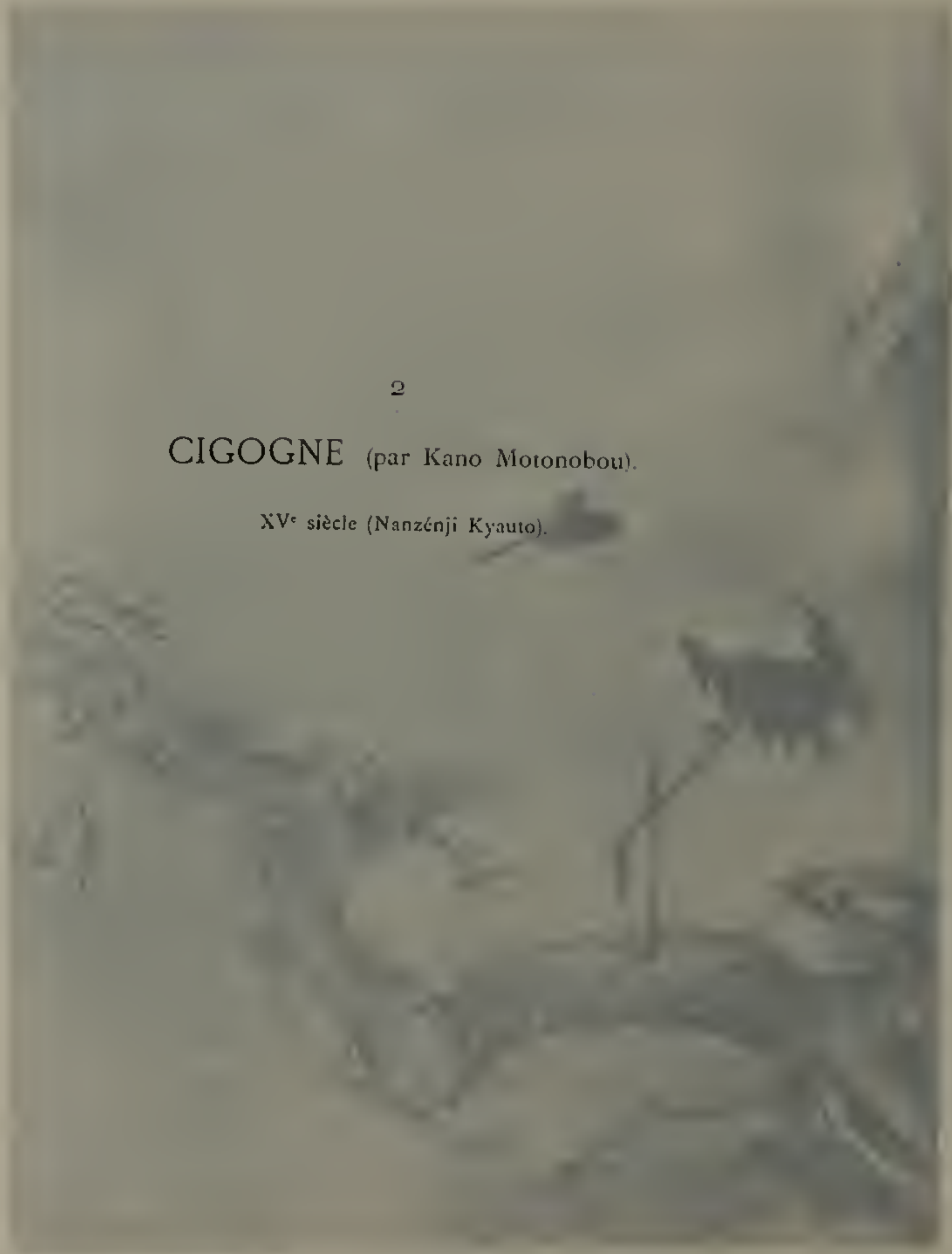
Kau-shyou, fils de Kauyéi, surnommé le Hoghén de Shimotsouké, fut maître sculpteur du To-ji. Il vivait vers l'époque Oyéi (1394-1428). Son fils Kauséi, surnommé le Ho-in de Boungo, fut attaché aussi au To-ji. Le fils de celui-ci, Ko-sei, fut également maître imagier au même temple. Ces trois artistes sont la lignée de l'atelier de l'Ouest de la 7ᵉ avenue.



1

PAYSAGE (par Kano Motonobou).

XVe siècle (Myau Shinji-Réioun-in Kyauto).



2

CIGOGNE (par Kano Motonobou).

XVe siècle (Nanzénji Kyauto).





MASQUES

Fig. 53. Cette sculpture en bois d'une exécution extrêmement fine est entièrement laquée en noir rehaussé de fils d'or et de pierreries incrustées. Elle est du commencement de la période d'Ashikaga. Son style diffère à celui de l'époque de Kamakoura à cause de l'influence de la sculpture de Song. La tendance vers la finesse atteignit à cette époque un point exagéré. La délicatesse a remplacé le caractère.

Cette figure représente le mieux le style de l'époque.

Zo Ami Hiçatzougou vivait pendant les années Eiwa (1375-1379) et demeurait à Kyauto. Il fut, dit-on, bouffon de Ashikaga-yoshi-mitsou. Il a sculpté surtout des masques de femmes.

Foukouraï Ishiwau-bé-maça-tomo vivait vers les années Oyei (1394-1428), habitait Irchi-djyau, en Etchizen. On dit que l'idée de sculpter des traits dans les masques de démons vient de lui.

Shyounwaka, dit Tamba-no-kami, cousin de Tokouwaka, montre un coloris sommaire et fruste, mais poli, qu'on appelle communément *abura Hada* (peau grasse).

Hauraï, fils de Foukou-raï, fait preuve d'un coloris doux et délicat.

Tchi-kouça, habile sculpteur, a fait aussi des gardes de sabres et des panses de tambourins. Coloris sommaire et doux.

San Kwau-bau vivait vers les années Bounmeï (1467-1487). Il demeura d'abord en Etchizen. Plus tard, il passa en Aumi et en Yamashiro. Excellent sculpteur de masques, tout ce qu'il a fait est très soigné. De l'école de San Kwau-bau sont sorties des écoles de sculpteurs de masque. En voici la liste :



Fig. 54. — Kwannon (Avalôkitésvara, sanscrit). Musée impérial.

SAN KWAU-BAU

1° École de Etchizen Demé. — Jirau-zaé-mon-mitsou-térou (fils aîné de San Kwau-bau). — Jirau-zaé-mon-mori-mitsou;

2° École de Aumi-zéki. — Kadzouça-no-souké-tchika-nobou. — Jirau-zaé-mon;

3° École de Ohmo Démé. — Taï-kwaubau-kwau-kén.

CHAPITRE V

Architecture.

Cette époque étant l'ère de grande prospérité de la secte Zèn, ses constructions religieuses les plus importantes sont les monastères Zèn. Leur type est peu variable. D'ordinaire, la façade est au Sud. Il y a une porte principale. La salle de Bouddha, la salle de la loi, la maison abbatiale se suivent. Un beffroi s'élève à part. Il y a encore la bibliothèque, la salle du fondateur, la salle de bains, etc., beaucoup de dépendances qui, naturellement, ont pris des formes variées. Le grand portail n'offre pas de différence avec les formes qu'on appelle de Nara, ainsi que celles de Heian. Le type est établi, semble-t-il, pour servir aux âges suivants.

Le sanctuaire de Bouddha et la salle de la loi ont une forme identique, inventée entièrement à cette époque. Le double toit; le pavage en carreaux; les plafonds avec rosaces en planches polies sur lesquelles est peint le plus souvent un dragon; le style particulier des Koumimono, dit à la chinoise; les avant-toits doubles avec des chevrons balancés, et nombre d'autres points de détail sont tous traités fidèlement de la même façon dans tous les temples de Zèn.

D'autre part, la décoration extérieure et intérieure, elle aussi, est simple, conformément aux doctrines de la secte. L'extérieur n'est jamais décoré de couleurs; l'intérieur n'a pas de dorures. Comme type parfait d'architecture Zèn, il subsiste aujourd'hui, à Kyauto, le Daï-tokouji et le Myau-shin-ji; à Kamakoura, le Kèn-tchyauji est très complet.

A Kyauto, le Tenryouji, le Kenninn-ji, le Shyo-kokouji, le To-foukouji, ainsi que le Manjyouji sont les cinq solitudes Zèn. A Kamakoura, le Kèntchyauji, le Enryakouji, le Jyou-foukouji, le Jyautchiji, le Jyaumyoji, sont les cinq solitudes Zèn. Dans ces deux séries, on trouve des ressemblances et des différences dans le plan et dans la forme. A Kamakoura, le style est plutôt maigre. Les couvertures sont pour la plupart en chaume. Quant à la valeur architecturale, les temples de Kamakoura sont loin d'égaler ceux de Kyauto.

En matière d'architecture laïque, les châteaux sont constamment brûlés et reconstruits. Et cependant, on ne constate pas de changements notables dans le style. Bien que, pour les Yashiki, le Shinnghèn Djoukouri ait été remis en honneur par les Ashikaga, on ne voit plus les procédés antiques purs. Il semble qu'on ait adopté les formes du Bouké-djoukouri.

Ainsi, le célèbre Yashikidé-mouromatchi, fait par Ashikaga Yoshimitstou, était un compromis entre le Shindèn-djoukouri et le Bouké-djoukouri apparu à l'époque de Kamakoura. Après tous les troubles des années Oninn (1067-1469), naquit un style particulier, appelé Shyo-in-dzoukouri, fort en faveur dans les hautes classes.

Ce nom de Shyo-in, à l'époque précédente, existait déjà, mais le développement complet de ce style appartient à la fin de la période actuelle. Les règles n'en sont pas du tout les mêmes que celles du Shindèn-djoukouri. Les caractéristiques consistent en ceci: le Ghènkwan (porche), le youka, les placards et la bibliothèque. D'un autre côté, l'architecture des pavillons de thé s'est montrée vers la fin de cette époque. Sa particularité la plus remarquable, c'est qu'étant très simple et très sobre, elle atteste au plus haut degré le goût Zèn.

De l'assimilation des temples Zèn aux Yashiki naquit une architecture toute spéciale. Le Kinkakou du Rokouenji; le Ghinkakou du Jishoji, ainsi que le To-kyu-dau en sont des modèles. Quant à l'architecture des Yashiro, nous n'en savons pas grand'chose. Cependant,



KINKAKOU

XVe siècle (Yamashiro-Rokouenji)



l'influence des temples Zèn a dû s'étendre même aux Yashiro. Il y a beaucoup de raisons qui tendent à confirmer cette hypothèse. Dès la période où nous sommes, par suite de l'influence de l'architecture bouddhiste, les règles de la construction des Yashiro et jusqu'à ses procédés de détail se modifient. Elle a donc dû emprunter alors, pour la première fois, les Koumimono à la chinoise et des goûts zènesques.

MONUMENTS

Portail de Tōfoukouji. — Yamashiro. — Tofoukouji.

C'est un excellent exemple de temple Zèn de ce temps. Bien qu'on ne sache pas exactement la date de ce portail, il semble qu'on puisse le considérer comme une reconstruction faite pendant les années Oyei (1394-1428). Le plan est ce qu'on appelle à cinq travées et trois baies. Sa grande échelle, ses proportions bien établies, son exécution large, tout lui donne un caractère remarquable.

Si l'on examine les détails, ses Koumimono sont tous à la chinoise et simplement décoratifs. Les balustrades, avec leur forme particulière aux temples Zèn, la forme des toits, la courbure des avant-toits, etc., tout cela est la preuve d'une calme vigueur d'exécution.

Pl. XLVII. — Kinkakou. — Yamashiro. — Rokouonji.

C'est un pavillon à trois étages, couvert en écorce de pin (*Chamoe cyparis*).

Bien que sa disposition procède du temple Zèn, il ne produit pas, comme la salle et la pagode de celui-ci, un effet austère et solennel. On a évité de lui donner le caractère mièvre d'un palais ordinaire. L'exécution ne s'est pas enfermée dans des règles étroites. Elle est souple et libre, et cette forme particulière a été très heureusement réussie.

Ghinn-kakou. — Yamashiro. — Jisho-ji.

Sa disposition est tout à fait semblable à celle du Kinn Kakouji. Seulement, comparé à celui-ci, il n'est pas d'un caractère aussi large et n'a que deux étages.

La salle Zèn du Tofoukouji est aussi de la même époque que le portail. Le Aisendau du Manjyouji également présage cette époque. Ce sont des monuments qu'il est nécessaire de mentionner. On peut citer encore, refaits à cette époque et montrant bien le goût du temps, la pagode à cinq étages du Kōfoukouji de Nara, ainsi que le Kondau de l'Est.

En résumé, l'architecture de ce temps, abstraction faite de la diversité des genres, présente généralement des éléments simples et nets. En un mot, on peut dire qu'elle a le caractère Zèn. Les manifestations nouvelles de l'architecture de ce temps sont :

1° L'achèvement des formes du monastère Zèn ;

2° L'apparition du Shyo-in-dzoukouri et aussi l'origine de l'architecture des salles de thé ;

3° L'apparition d'un style d'architecture combinant le style du palais et le style du temple Zèn ;

4° La reconstruction ou restauration entière des anciennes constructions et parfois leur rajeunissement.

CHAPITRE VI

Industries d'art.

L'art du métal, dans la première partie de la période des Ashikaga, ne diffère pas énormément de celui de la période précédente. On imite les objets importés de l'étranger et on y ajoute aussi un sentiment nouveau. La fonte, l'incrustation, le repoussage maintiennent leur habileté de facture. A l'époque de Higashi-yama apparaît dans le monde le sculpteur Gôtau-you-djyau. Ses dons précieux, il les consacra à l'art des sabres et il produisit des chefs-d'œuvre de délicatesse, sans pair dans la période précédente. Il inaugura le style de la famille Gôtau qui devait se transmettre de génération en génération pendant quatre siècles. On peut affirmer que c'est l'ouverture de la grande ère de l'art du métal au Japon. En outre, dans la famille des armuriers Myan-tchinn, au commencement de cette époque, parut le fameux artisan Mouné Yaçou, qu'on peut appeler l'ancêtre de la renaissance de l'art des armuriers, et dont les descendants devaient continuer la tradition jusque sous les Tokougawa. Surtout à la 17e génération, Nobou-iyé, des années Eishyau (1504-1521), à Temmon (1532-1555), fut très expert en l'art de forger le fer. Il a produit quantité d'œuvres fameuses et formé beaucoup d'élèves, parmi lesquels Sawotomé-nobou-yaçou, entre autres, qui épousa la fille de son maître; leurs descendants, de génération en génération, produisirent des œuvres admirables. Ce fut surtout la fabrication des casques qui devint l'art traditionnel des Sawotomé.

L'art de forger les gardes fit, sous les Ashikaga, de grands progrès et devint une spécialité. Ainsi la maison des forgeurs de lames Oumè-tada fut surtout habile dans l'art des gardes. Shighé-yoshi fut employé par le Shyaugoun Yoshi-mitsou, sur l'ordre duquel il fit des tsouba, des anneaux et des pommeaux de sabres. Shighé-taka fut employé par les deux Shyaugouns Yoshiharou et Yoshi-aki, ainsi que par Ota nobou-naga. Dès lors, l'art des gardes acquit son indépendance.

Pendant les années Mei-tokou (1390-1394), sous l'empereur Goko-matsou (XCIX), vivait en Nagato l'ancêtre des artistes en gardes, Haghi Nakaï-mitsou-tsouné. Vers le début de la période, en Yamashiro, vivait Kané-ihé. Myotchinn-nobou-iyé fit aussi des gardes. Un artisan de Kouwana, Iran-kèn, vers les années Ghèn (1570-1573), est aussi renommé pour ses gardes.

L'art de la fonte ne semble pas avoir souffert des troubles de cette époque. La fonte des théières fait de grands progrès avec la mode du tcha-no-you. Ainsi, Tshikouzen Ashiya fondit une théière portant des armoiries de chrysanthèmes et pawlonias, et l'offrit à la cour. Il devint aussitôt célèbre. Après que le Shyaugoun Yoshimaça se fut retiré à Higashiyama, il collectionna des curiosités et surtout s'occupa des cérémonies de thé. Il commanda à Toça-mitsou-nobou un projet de théière qu'il fit fondre par Ashiya. Les fondeurs Ashiya se servirent de modèles créés par Sesshyou. Aussi leurs théières portent toujours des motifs pittoresques.

A cette époque, de Ten-myō en Shimo-tsouké vinrent également des théières célèbres. Les productions de Ashiya, avant les années Eishyau (1504-1521), s'appellent Ko-ashiya (ancien ashiya). Ce qui est apparu avant l'ère Temmon (1532-1555, s'appelle vieux Ten-myo. Mais à cette époque il n'existait pas que Ashiya et Tèn-myo. Nagoshi-ya-shitchi-rau, pendant les années Boummyau (1469-1487) est employé par le Shyaugoun Yoshi-maça et fond pour lui des théières, qui sont des œuvres renommées. On appelle d'ordinaire les théières de ce temps choses de Hygashi-yama. Elles sont très appréciées des Tchya-jinn.

MAITRES ET ŒUVRES

Ciseleurs.

Goto-you-djyau était le fils légitime du Onémon-no Djyau (officier des gardes de droite) ou sous-5e rang, Gotô moto-tsouna. Il demeurait en Mino. Il était très doué pour la sculpture. On raconte, qu'à l'âge de huit ans, il fit un singe en terre, si vivant, qu'un oiseau de proie fonça sur le singe et l'enleva. A son adolescence, ses qualités militaires le désignèrent pour servir dans la suite du Shyaugoun Yoshi-maça. A dix-huit ans, en butte à la jalousie de ses compagnons, il fut accusé

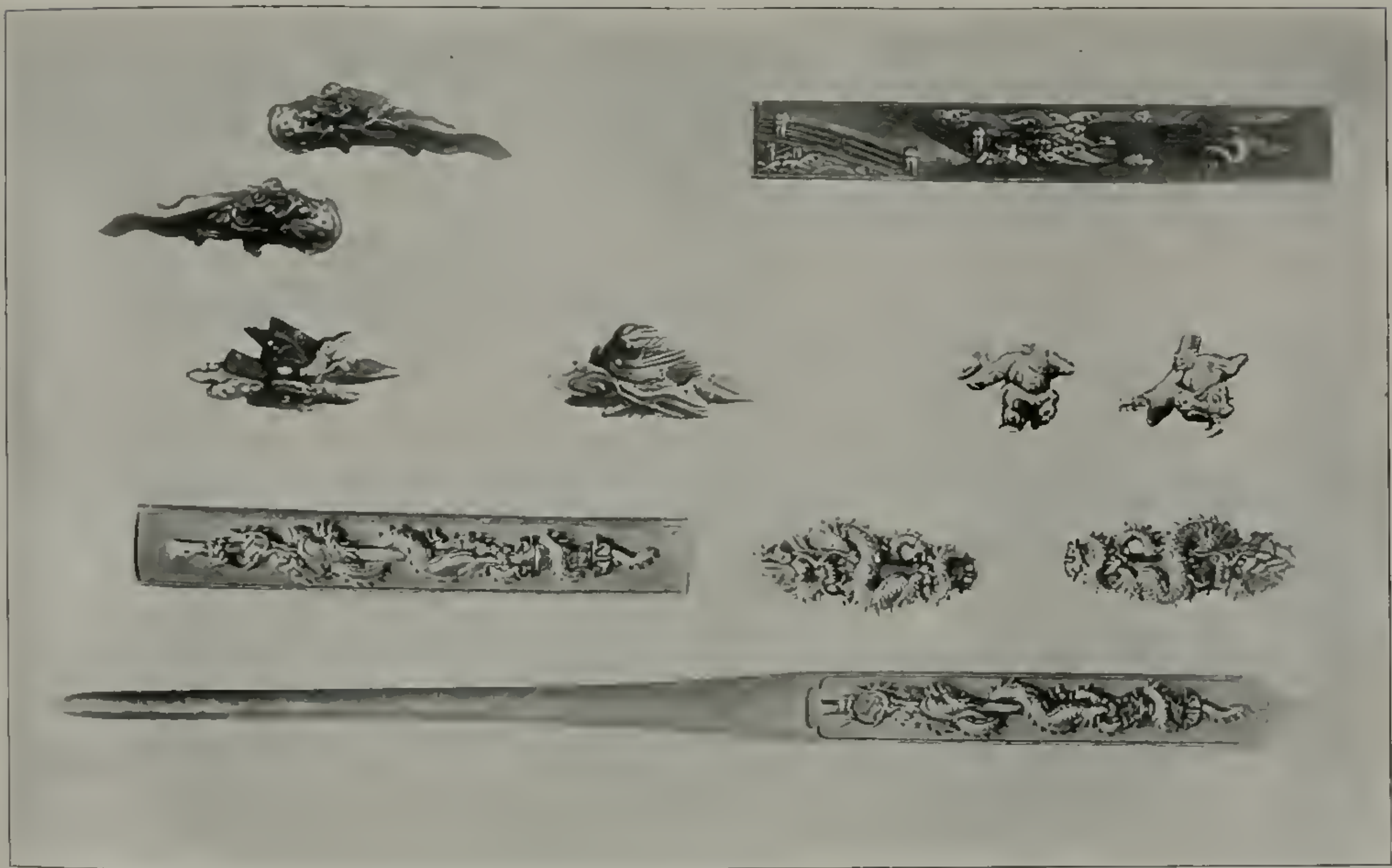


Fig. 54. — Montures et accessoires ornés pour sabres.

a) Trois pièces de garniture (marquis Toshitsougou Mayéda), comprenant une paire d'appliques, une épingle et un manche de couteau. Cette garniture ciselée par Yongo est célèbre depuis longtemps.

b) Appliques de danseur (vicomte Nagashiro Inagaki). Danseurs de la représentation dite le Nô.

c) Appliques de corbeau mouillé (marquis T. Mayéda), représentant le corbeau se baignant. Ces objets appartinrent à Nobounaga Oda, puis à Hidéyoshi Toyotomi, et acquirent ainsi leur célébrité.

d) Manche de petit couteau (marquis T. Mayéda), ciselure de Jôshin, d'un caractère fort et sobre.

e) Ménouki (appliques) Tchôga Imomoura. Ciselure de Yôshin, représentant un poisson et une gourde, et montrant la liquéfaction d'un mot bouddhique de la secte Zên.

injustement et jeté en prison. Là, ayant eu par hasard une pêche, il demanda secrètement un couteau à son geôlier, et, sur le noyau, sculpta 14 bateaux et 63 singes, et offrit cet ouvrage au geôlier. Le geôlier, admirant la préciosité du travail, l'offrit au Shyaugoun Yoshi-maça. Celui-ci, frappé de

l'art manifesté dans cet ouvrage, fit sortir le jeune homme de prison et lui commanda ses gardes de sabres.

Goto se rasa alors la tête et prit le nom de You-djyau. Il fut nommé Hôkyau (pont de la loi), et, demandant des dessins à Kano Moto-nobou, se livra entièrement à son art. L'empereur Gohanazono (CI) le nomma Hô-in (sceau de la loi). Il mourut le 7ᵉ jour du 5ᵉ mois de la 1ʳᵉ année Yeishyau (19 juin 1504) à l'âge de soixante-dix-huit ans, dit-on.

Les dragons, lions, personnages, etc., sculptés par You-djyau sont d'un relief accusé et d'une ciselure vigoureuse. Même quand le coup de ciseau semble lâché, si on regarde attentivement, on y découvre de la verve et de la vie. Les œuvres de la fin de sa vie sont calmes et d'une beauté de plus en plus remarquable. Les dragons surtout ont des pattes et des griffes d'une forme extraordinaire. Les sourcils, les lèvres et les mâchoires montrent la plus grande délicatesse de travail. Le relief et le modelé sont parfaits. Ce sont des œuvres admirables, comme on en voit rarement. Ses descendants, pendant 17 générations, jusqu'à l'ère de Meidji, se sont transmis son style. La ciselure des Goto est appelée d'ordinaire Sakoufou (style de la famille), et l'on estime ces artistes à l'égal des maîtres-peintres de l'école de Kano.

Gotô So-djyau, ou Gotô II, est fils de You-djyau. Il fut Hogan. Il mourut le 6 du 8ᵉ mois de la 7ᵉ année Yéi rokou (11 septembre 1564). Il mourut à l'âge de soixante-dix-huit ans; d'aucuns disent soixante-dix. Bien que son talent n'égalât pas celui de son père dans ses meilleures œuvres, il est quelquefois difficile de distinguer si une théière est de son père ou de lui.

Gotô Djyau-shinn, ou Gotô III, fils de So-djyau, mourut en combattant à Nishi Sakamoto, en Aumi, le 6 du 2ᵉ mois de la 5ᵉ année Yéi-rokou (10 mars 1562), à l'âge de cinquante-huit ans; d'autres disent le 9 avril à l'âge de cinquante et un ans. Sa ciselure est nerveuse, ses saillies fortes, ses creux profonds. Ses œuvres montrent un sentiment énergique.

Armuriers.

Miyau-tchinn-mouné-yaçou, le 10ᵉ des Miyau-tchinn, fils du 9ᵉ Mouné-maça, fit, sur l'ordre du Shyangoun Yoshi-mitsou, un casque d'or étoilé d'argent et une armure à tresses de Kara-aya. Il reçut le double du prix ordinaire. Les œuvres de la famille, à partir du 1ᵉʳ Miyau-tchinn jusqu'à Mouné-yaçou, sont dites œuvres des dix Miyau-tchinn. Elles jouissent de la plus haute estime.



Fig. 55. — Casques (Tchôga Imamoura).

Fig. 55. Le casque du milieu est l'œuvre de Yoshimité Miyau-tchinn. Les ornements sont des ouvrages postérieurs. Ceux des côtés sont les œuvres de son fils Takayoshi.

Miyau-tchinn Yoshimitchi est le 17ᵉ Miyau-tchinn. Vers les années Dai-yei et Kau-rokou (1521-1532), il habita successivement à Itchi-jyau, Horikawa, puis Foutchyou, en Hidatchi; et enfin, en Kaudzouké. C'est un artisan célèbre, un des maîtres de l'âge postérieur.

Miyau tchinn-nobou-ihé s'appelait d'abord Yaçou-ihé, fils du 16ᵉ. Miyau-tchinn-yoshi-yaçou, surnommé le Sakon-shyaughèn, de Yeishyau à Ten boun (1504-1555) passa de Shiraï en Kaudzouké, de là à Foutchyou en Kaï, puis s'établit à Odawara en Sagami. Parmi ses œuvres, on cite un casque du Souwa Hosshyau, dont les étoiles sont plus grandes qu'à l'ordinaire. On lit à l'intérieur : Souwa Hosshyau-daïmyau-jinn. On connaît aussi le casque au Fouji-san de trente-deux côtés, à l'intérieur duquel est gravé sur toute la surface le Hanya shin-kyau; d'où le nom de casque du Shin-kyau qui lui est donné. Ces œuvres sont très célèbres.

Miyau-tchinn-nobou-iyé; Yoshi-naga, le 14ᵉ, et Yoshimitchi, le frère cadet du 16ᵉ (Yoshi-yaçou), sont connus généralement sous le nom des trois maîtres.

Sawotomé-nobou-yaçou, né à Saotomé, en Shimotsouké, élève et gendre de Nobou-iyé, habitait Odawara, en Sagami. Plus tard, il alla en Tsilatchi. Ses descendants, sous les Tokougawa, furent employés par les Daïmyaus de Mito et firent des casques renommés.

Outre Saotomé, on cite Témboun (1531-1555), Ihé-tsougou et Ihé-tchika.

Fig. 56. Quoique l'auteur soit inconnu, cette œuvre paraît être du milieu de ce siècle. Le repoussage du fer et le modelage de l'animal sont d'une exécution hors ligne.



Fig. 56. — Casque en forme de poisson
Vicomte M. Tanaka

Gardes.

Shighé-yoshi, dernier fils de Moune-tchika de la petite forge de la 3ᵉ avenue, demeura toujours à Kyauto. Il était fabricant de sabres, et faisait aussi des garnitures. Il fut employé par le Shyaugoun Yoshi-mitsou et fit surtout des gardes de sabres. Il passe pour un ouvrier de premier ordre.

Oumé-tada Shighé mouné est, dit-on, le 19ᵉ descendant de Mouné-tchika. Sur l'ordre de l'empereur Shyau Kwan, la 23ᵉ année Oyéi (1416), il modifia l'écriture de son nom et en même temps les armoiries de sa famille.

Nakaï-mitsou-tsouné, appelé Shinza-émon, demeurait à Yamagoutchi. Il vivait pendant les années Mei Tokou sous Goko-matsou Tènnau (XCIX). Il est l'ancêtre des Haghi, artistes en tsouba de Nagato, qui firent le plus souvent des tsouba en fer repercé ou ciselé. Le métal en est beau, d'une patine noire, avec quantité de modèles. Cependant l'idéal en est pauvre, et l'on ne saurait y voir des chefs-d'œuvre.

Le 1ᵉʳ Kané-ihé, dont on ne connaît pas exactement le nom de famille, demeurait à Foushimi, en Yamashiro. Il doit être du commencement de cette époque. Ses gardes sont d'un fer mince et doux.

à patine rouge et épaisse. Elles sont plus anciennes que les gardes faites par Miyau-tchinn-nobou-ihé. Les motifs ne sont pas des nuages ou des karakouça, mais des paysages, des personnages, des fleurs, des plantes, des oiseaux et des animaux ciselés avec maîtrise. On cite des gardes portant un dessin de cavalier en promenade fait de pointes d'or incrustées, et d'autres portant sur fond de fer des pins repercés.

Miyau-tchinn-nobou-ihé, — ou l'armurier Nobou-ihé, — est aussi renommé pour la beauté de ses gardes. Il avait un grand talent de forgeron. Les tsouba aussi conviennent à sa main. Il exécute toutes sortes de motifs, dragons, karakouça, écailles de tortues, gourdes, hexagones, etc. Il n'efface pas à la lime les traces du marteau. Son genre est très apprécié. Il eut pour élève Nobou-sada dont les œuvres ressemblent à celles de son maître.

Irauken-san-kitchi vivait vers Ghèn-ki et Tèn-shyau (1570-1592), et habitait Kouwana en Icé. Il a fait des gardes en fer bien forgé, minces, avec de petits repercés. Lui aussi laisse la trace des coups de marteau, et la patine donnée par la rouille à la surface est d'un goût original.

FONTE

Nagoshi Yashi-tchi-rau, s'étant coupé les cheveux, fut surnommé Ya-ami. Pendant les années Boummei (1469-1487), le Shyaugoun Yoshimaça l'employa, et le nomma chef du service de la fonte, quand Ya Ami lui eut offert une théière qu'il venait de fondre.

LAQUE

Au temps des Ashikaga, l'art du makiyé fait de grands progrès. Ainsi, le Taka-makiyé (laque en relief), ainsi que la peau de poire montrent leur complet développement. Le procédé qui emploie les applications d'or, ainsi que l'art du laqué noir, se perfectionnent. Au début de cette époque, les objets venus de Chine eurent une grande influence sur nos productions, d'autant plus que c'est le moment où, en Chine, les laques noires et rouges sont dans tout leur éclat. Lorsque arrivèrent ces objets chinois, leur aspect nouveau, primitif mais élégant, leur conquit la faveur. Nos artisans ne firent que les imiter. Quant au makiyé des autres objets de laque, il ne subit pas la moindre influence. Au contraire, de Sen Tokou à Tèn-jyoun (1426-1457), la Chine envoie chez nous des ouvriers en laque pour y apprendre l'art du makiyé. On sait, d'autre part, que Yoshi-mitsou, chaque fois qu'il envoyait des cadeaux aux Ming, choisissait beaucoup de meubles laqués ou en makiyé. C'est là une preuve certaine de l'estime en laquelle était tenu cet art chez nous à cette époque.

L'arrivée à la perfection du procédé du taka makiyé, bien que cet art ait eu son développement indépendant, a dû coïncider avec l'épanouissement de la peinture Sôghèn. Comme toujours, les motifs japonais attestent une recherche de la grâce. A cette recherche, les procédés du Toghi-reshi, du Hiramakiyé, etc., étaient des plus propices. Cependant, le Hiramakiyé, par exemple, ne suffisait pas à exprimer l'idéal vers lequel on tendait en imitant la peinture Soghèn, dans les dessins sur fond de laque. On eut recours au modelage, on fit beaucoup de tentatives, et enfin on arriva à l'époque de Hygashiyama, où l'on approcha de la perfection. C'est alors que l'art des laques atteint sa maturité, et que le dessin de style japonais décore la fabrication de Takamakiyé, et de Toghi-dashi combinés. Le procédé de la peau de poire arriva aussi à cette époque à son apogée. Il accompagne le développement des autres procédés, tels que le poudré d'or et le feuillé d'or. Le procédé du Nashidji s'appelait d'abord Heidjïn (poussière plate). Bien qu'il ait été employé avec succès depuis l'époque des Foujiwara, il montre, à l'époque actuelle, des différences sensibles. Le vrai nashi-dji est

apparu au passage de la période précédente à celle-ci. Il semble qu'il ait atteint sa perfection à partir du milieu de cette époque.

Le goût pour la doctrine Zèn et la tendance à la simplicité, même dans les objets usuels, engendra l'habitude de les orner légèrement de makiyé. On préféra les objets enduits. Jō-ō, Shyou-kwau, et les autres Tchya-jinn choisissaient chacun les ouvriers renommés et leur firent exécuter sous leur direction les objets tels qu'ils les désiraient.

Le maître-enduiseur de Nara, Hidé-tsougou, suivant les indications de Jō-ō, enduisit surtout les boîtes à thé. Ses descendants suivirent ses traditions. On cite aussi comme ayant eu la réputation de bons ouvriers : Tai Ami et Se Ami.

Le maître-enduiseur Hada-gorau demeurait à Kyauto, près de la porte Hokkaï du Myō Kakouji. On appelle Hokkaï-mon-nouri ses œuvres qui sont fort estimées.

Les dessins du makiyé jusque-là avaient été surtout des oiseaux ou des ornements. A partir de cette époque, ce sont surtout des paysages et des personnages.

Le maître célèbre de ce temps, Kau Ami-dau-tchyau, s'est servi d'esquisses de Toça-mitsou-nobou.

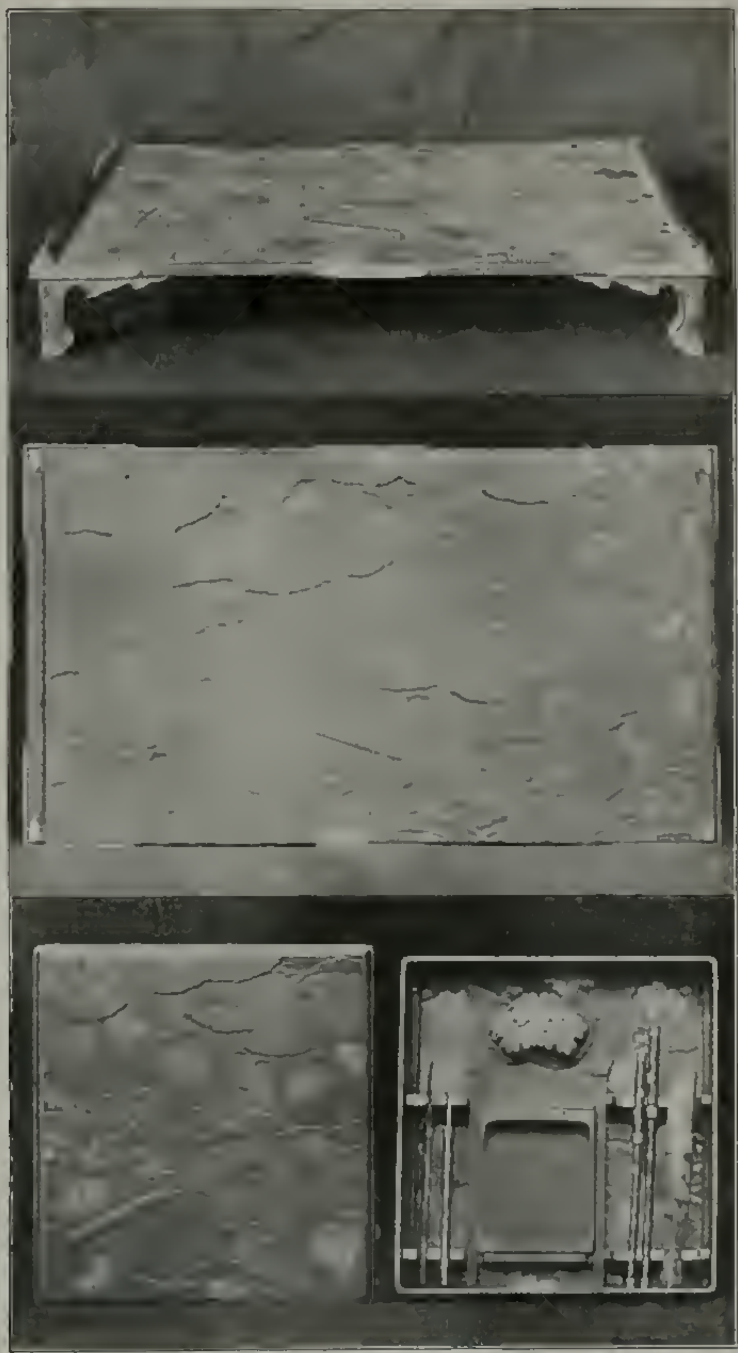


Fig. 57. — Table a lire et boite a écrire.
A Sa Majesté l'Empereur.

MAITRES ET ŒUVRES

Kau Ami dai-tchyau, vassal de l'entourage de Yoshi-maça, fit surtout des makiyé. Il recevait ses esquisses de Toça-mitsou-nobou. Pour ses formes, il suivait les idées et les goûts de No Ami et de Sau Ami. Il excella à la fois dans le Taka-makiyé, et le Toghi-dashi, et transmit son art à ses descendants. So-zèn à la 3ᵉ génération, So-céi à la 4ᵉ et So-hakou à la 5ᵉ continuèrent ses traditions à cette époque.

Kau Ami-dau-séi était le 2ᵉ Kau Ami lors de l'avènement de l'empereur Go-tsoutchi Mikado II (1463). Il reçut de Yoshi-maça la commande des objets impériaux. Indépendamment des esquisses de Toça, il montra un style personnel. Son dessin, bien que très chargé, s'adapte bien au makiyé.

Igarashi Shinnsai servit Yoshimaça. Il est célèbre pour ses makiyé. Ses descendants continuèrent ses traditions.

Fig. 57. Ces objets célèbres doivent dater de l'époque de Higashi-yama. Alors, l'art du Kin-

poun a fait des progrès et donne un poudré bien égal. On devient aussi plus habile pour le tamisage. L'art du placage semble arrivé à son apogée. Les procédés du dessin par-dessus la laque et du dessin double se perfectionnent. Pour la laque en relief (hikou-tsouké), on invente le laquage superposé (Shita maki), c'est-à-dire le semis de poudre de charbon. Le nashidzi est également parfait.

CÉRAMIQUE

Au début de cette époque, on donne la préférence, presque toujours, aux poteries importées de Chine, de Corée ou des îles de l'océan Méridional. Cependant, Yoshi-maça, qui aimait les objets d'art et les choses précieuses, et les bonzes de Nara, Shyou-Kwau et autres, commencèrent à régler dans le détail les cérémonies de thé. Avec Shino-so-shinn, grand amateur du jeu des parfums, ils donnèrent une impulsion à l'art céramique. Ils voulurent des poteries de plus en plus recherchées, en sorte que l'importation étrangère ne fut plus suffisante.

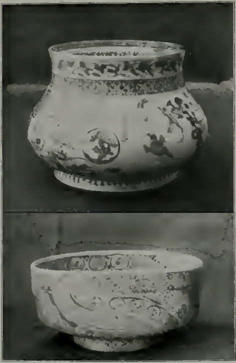


Fig. 58. — Tasse de porcelaine (œuvre de Shon-Zoui).

Shyou-Kwau, Jō-ō, etc., désirant voir fabriquer des objets à leur goût, firent présenter des modèles nouveaux par les potiers de partout. Ce fut un nouvel élan donné à la fabrication.

Un potier de Matsou-zaka en Icé, Gorau-dayou-shyon-dzoui, du temps de l'empereur Go Kashiwabara (II) (CII, 1501-1526), alla en Chine où il étudia les procédés de la porcelaine. Là, il se livra à la fabrication dans la province de Yang-nan. La 10ᵉ année Yei-shyau (1513), il revint au Japon et ouvrit un four à Imari, en Hizen. Ses œuvres l'ont rendu célèbre sous le nom de Go shyou-dzoui ou Gorau-dai-you-shyon-dzoui.

MAITRES ET ŒUVRES

Shino-gama fut en Owari, pendant les années Boumméi (1469-1487), officier de Yoshi-maça, Shino-so-shinn. Il aimait le jeu des parfums et les cérémonies de thé. Aussi, il commanda à un artisan de Séto des pots à thé et finit par se livrer exclusivement à son goût pour la céramique. Il y acquit une réputation. Ses pots sont tous en porcelaine ; les efflorescences blanches y sont extrêmement épaisses ; ils ont un petit craquelé. Les décorations consistent en plantes et fleurs d'un genre antique.

Shigaraki-gama commença à fabriquer des pots à thé pendant les années Yeishyau (1504-1521). On les appelle Jō-ō-shigaraki. Le fameux Tchya-jinn Také-no Jō-ō les aimait beaucoup. Aussi leur a-t-on donné son nom.

Au fur et à mesure qu'au cours de cette époque les cérémonies de thé furent réglées, on fit des bouilloires à eau et des vases à fleurs. Les pots à thé même se faisaient à l'imitation des pots

coréens, annamites ou indiens. En se conformant, dit-on, aux goûts des Tchya-jinn, on en fabriqua aussi beaucoup en une porcelaine particulière. Ils sont très durs et très lourds. L'émail est d'un rouge tirant sur le jaune tacheté d'émail bleu par-dessus dans les plus beaux spécimens.

Bizèn Kama, four ouvert pendant les années Oyei (1394-1428), avait fait depuis de grands progrès. On avait bâti trois grands fours, qui brûlaient trente ou trente-cinq jours sans discontinuer, dit-on. Les produits de ces fours sont très durs et délicats. Bien qu'on y ait cuit surtout des objets d'usage journalier, vers la fin de cette époque, on se mit à y faire des vases à fleurs et des services à thé. C'est ce qu'on appelle l'ancien Bizèn, très estimé des amateurs.

Mino-gama, fours fondés la 2e année Tèn-shyau (1574) par un ouvrier de Seto d'Owari, venu en Mino, Kato Yosabé-é Kaghe-nobou, qui, ayant fabriqué des services à thé, les offrit à Ota-nobou-naga. Celui-ci les apprécia et donna un sceau à l'auteur. Kaghé-nobou, d'un autre côté, offrit des tasses à émail blanc. Plus tard, Kaghé-nobou voyagea en Hizen, vit le Karatsou-gama, et à son retour l'imita complètement, et apporta, dit-on, de grands progrès à son art.

Rakou-yaki, c'est une espèce de kyau-yaki faite avec le bout des doigts. Pendant les années Yei-shyau (1504-1521), Améya, Chinois ou Coréen, dit-on, se naturalisa, prit le nom de Sō Kéi, et se mit à fabriquer des poteries. Peu de temps après il mourut. Sa femme se fit nonne, et, continuant les procédés de son mari, fit des poteries qu'on surnomma Ama-yaki.

Karatsou-yaki, ce qu'on appelle le nénouki de Karatsou-gama, a été fabriqué de Kemmon à Boummèi (1334-1469). Il en existe en terre rouge et en terre blanche. L'émail est couleur de plomb. Les gaufrures sont en tchirimèn, en tissu. La nature de la terre est apparente et non émaillée. Ces poteries sont très prisées.

Ce qu'on appelle okou-kaurai a été fabriqué de Boummèi à Ten-shyau (1469-1573). A cette époque, on aimait beaucoup les poteries coréennes et l'on regrettait de ne pouvoir en trouver facilement. Aussi ce genre de poterie fut créé dans l'intention de les imiter. La pâte progressivement s'affina, et l'émail devint couleur de Biwa. Il en existe aussi en émail bleu et jaune. Ces produits sont renommés pour les gaufrures du fond.

CINQUIÈME PARTIE

KWAMPAKOU DES TOYOTOMI

CHAPITRE PREMIER

Conditions de la société par rapport aux Beaux-Arts.

Après les troubles des années Oninn (1467-1469), les Ashikaga étaient condamnés à disparaître. Les daïmyaus, grands et petits, luttèrent vigoureusement pour l'agrandissement de leurs domaines. Le pays se débattait dans le désordre et l'anarchie, car aucune main n'était là pour le diriger. Telle était la situation quand parut Ota-nobou-naga. Ses armes réduisirent les mutins, et il s'empara enfin du pouvoir à la place de Ashikaga-yoshi-aki. L'Empire retrouva peu à peu la tranquillité.

Nobou-naga se montrait plein de respect pour la dynastie. Il reconstruisit le temple d'Icé et y fit accomplir les rites réguliers. Il restaura l'Atsouta-jinjya, bâtit un palais pour l'Empereur, rétablit le cérémonial délaissé, fit des largesses aux nobles, répara le yashiki de Nidjô et mit un terme à la corruption de Kyauto. A la cour, le Bakoufou retourna peu à peu à son ancien état. Les nobles, ruinés et dispersés, revinrent à Kyauto qui redevint le centre des lettres et des arts. Cependant, au milieu de cette grande œuvre d'administration, Nobou-naga fut assassiné.

Toyotomo-hidé-yoshi résolut de le venger. Après avoir châtié les rebelles, il acquit une illustration et une situation prépondérantes. Après avoir subjugué l'Est et l'Ouest, il nettoya l'Empire et, tenant en mains le pouvoir militaire, fit de grandes constructions : le château de Ohsaka, ceux de Zyourakou, et de Foushimi, le Hau-kwau-ji, etc. Il propagea le goût des choses qu'il aimait, notamment la poésie japonaise, les réponses poétiques, les réunions de thé.

Pour le Tchya-dau, il fit faire, à Kitano de Kyauto, de vastes tchanoyou où il autorisait même la présence des classes inférieures. Il voulut créer une sorte de musée de tout ce qui concerne le Tchya-dau. Il rassembla les objets réputés et les ustensiles précieux, les rangea avec ce que Hidéyoshi avait recherché depuis nombre d'années et les exposa à la foule des visiteurs. Il sacrifia ainsi à sa prédilection pour les curiosités. Les antiquités obtinrent alors un regain de faveur. On vit des objets incomplets ou même brisés monter à plus de mille pièces d'or. On échangeait pour des objets rares des pierres précieuses et même

des châteaux. Toyotomi Hidéyoshi donnait aussi des objets antiques en manière de cadeaux. Il en donna même, dit-on, à titre de récompense, au lieu de titres ou de terres. Les réunions de thé étaient devenues tout à fait à la mode. Elles permettaient de se rencontrer pour causer d'affaires secrètes, pour nouer des relations avec les puissants, pour préparer les mariages. Cette vogue dépassant celle de la période précédente, on vit surgir un style spécial de salon de thé, et cela n'alla pas sans donner une grande impulsion aux industries d'art.

C'est ainsi que Hidéyoshi, à l'intérieur, flattait les peuples et déployait un faste inouï. Cela ne l'empêchait pas de gagner des batailles avec des troupes magnifiques. Il parcourut la Chine, où il acquit une gloire éclatante. Il battit l'armée des Ming qu'il fit trembler, et annexa les huit provinces de la Corée. Cette campagne coûta des millions de vies humaines et des sommes considérables, mais n'aboutit pas à un autre résultat que d'enregistrer les exploits militaires de quelques matins à peine. Cependant, depuis Jinngou Kwaugo, le prestige impérial, qui depuis longtemps n'avait pas brillé dans les pays lointains, reçut un nouveau lustre. Le retour victorieux des généraux, rapportant des objets précieux et rares, et l'arrivée, à leur suite, de prisonniers de guerre de talent ne furent pas sans exercer quelque influence sur notre civilisation. A cette époque, des changements avaient lieu en Europe. Les esprits s'y tournaient vers la colonisation, l'extension des relations et le commerce. Les Espagnols avaient découvert l'Amérique, et les Portugais avaient doublé le Cap et découvert la route maritime des Indes.

Les Portugais prirent Java. Ils y construisirent des églises, pour la célébration du culte chrétien, et s'occupèrent de propager leur religion. Leurs navires marchands faisaient le commerce depuis Malacca jusqu'au sud des Ming. La 10e année Tem-boun (1541), ils abordèrent à Tchinn-zaï et, pour la première fois, les relations furent ouvertes avec l'Europe. Depuis lors, les vaisseaux portugais, tous les ans, vinrent, chargés de marchandises, et firent le commerce avec toutes les provinces du Tchinn-zaï. Les gens du pays aimaient leurs étranges produits et leurs objets précieux. Tous les daïmyaus de Otomo, Shimadzou, Arima, Ohmoura, Matsou-oura, les appelaient, dit-on, à l'envi dans leurs ports. Leurs visites, qui apportèrent la poudre à canon, eurent une influence extraordinaire sur notre art militaire, notre armement et nos fortifications. En répandant le christianisme, elles affectèrent profondément nos idées et nos concepts religieux.

On voit que ce ne furent pas seulement la Corée et la Chine qui, à cette époque, réagirent sur notre civilisation. Bien plus, en Tenshyau (1573-1592), Arima Harou-nobou et Ohmoura Soumitada envoyèrent des ambassadeurs à Rome et offrirent des lettres et des produits du Japon au pape Grégoire XIII, et la littérature de Rome fut alors directement introduite au Japon.

Les sectes bouddhiques ne périclitaient pas encore. Le Shinnsyu, tout au contraire, montrait une renaissance. Cependant, tout le monde se plaignait de l'oppression des bonzes, surtout Nobou-naga qui, révolté de leurs excès, détruisit des temples, exécuta des bonzes et, avec l'assentiment de l'Empereur, autorisa la propagation du christianisme. Il construisit, à Kyauto, le Nambanji (temple des Barbares méridionaux) et, dans son château de Adzoutchi, une vaste chapelle. Ainsi il fit rentrer les bonzes dans l'ordre.

Le christianisme se répandit alors dans la capitale; le nombre de ses croyants augmenta remarquablement, tandis que le bouddhisme déclina. Les temples bouddhistes et les jinnjya, qui tombèrent en ruines, furent assez nombreux. Cependant, lorsque Hidéyoshi eut vaincu Shimadzou à Hakata, il se lassa de l'impolitesse et de l'arrogance des missionnaires, les chassa au delà des mers, interdit la propagande du christianisme, fit démolir le Nambanji et le bouddhisme revint en faveur.

Kataghiri Katsoumoto devint Boughyau et, sur l'ordre de la femme de Hidéyoshi, Yodoghimi, et de son fils Hidéyori, il restaura les jinjya des environs de Ohsaka et veilla à leur entretien. Les temples de Yashiro reprirent leur ancienne splendeur.

En résumé, après Oninn (1467), l'autorité centrale déclinant, les bandes et les soudards, l'usurpation et le vol s'étalaient partout. Le gouvernement de l'aristocratie fut détruit. Il y eut un bouleversement social. Les officiers subalternes s'élevèrent brusquement et parvinrent au gouvernement de l'Empire. Les conditions sociales furent alors modifiées, et les goûts devinrent différents. Ainsi, le caractère général de cette époque est le grandiose. Les familles célèbres et anciennes en général déclinent. Des hommes d'un rang inférieur prennent place à la cour. Il en résulte que les idées en cours deviennent plus indépendantes, plus larges, tandis que le goût présente un caractère populaire. D'un autre côté, la poussée qui mit en vue des officiers francs et simples apporta une sorte de souffle héroïque, un goût des actions fortes. Telles étaient, pendant quarante et un ans, les conditions sociales dans lesquelles se développèrent les Beaux-Arts. Quelque courte qu'ait été cette période, elle leur permit de montrer pourtant une grâce remarquable et un élan généreux.

CHAPITRE II

Caractère et développement des Beaux-Arts à cette époque.

L'ébranlement des conditions sociales donna une force nouvelle à l'esprit de bravoure et d'énergie. Cette rénovation était heureuse, car le sentiment d'élégance et la pureté de style de l'époque précédente allaient tomber dans la mièvrerie. L'audacieux héros, sorti d'un rang humble, devenu Kwampakou, qui courba toute la génération Toyotomi-hidéyoshi, influa sur les goûts de son temps. Les Beaux-Arts prirent alors une tendance à la décoration éclatante, aux idées de magnificence, aux vastes proportions. Celui des arts qui acquiert alors le plus beau développement, c'est l'architecture, qui construit des fortifications et des palais merveilleux. Alors s'élèvent de magnifiques édifices comme les célèbres châteaux forts de Nobou-naga à Adzouki, de Hidéyoshi à Zyourakou, Ohsaka et Foushimi, d'une échelle grandiose, avec leurs murs dorés, leurs cloisons peintes, leurs colonnes rouges, leurs bois sculptés, etc. En outre de ces bâtiments et du Hau-kwau-ji entre autres, les daïmyaus de ce temps, imitant l'exemple venu d'en haut, construisaient abondamment, restauraient leurs demeures. Une architecture magnifique apparut. Ce ne furent pas seulement tous les arts du bois, du métal, de la fonte, de la pierre, mais encore la peinture et la sculpture qui vinrent concourir à la décoration, et prirent de là une énorme activité. La sculpture décorative se développa particulièrement, surtout celle qui exécutait de grandes figures brillantes, comme l'or et les pierreries.

Mais aussi tous les arts suivirent l'élan donné par l'architecture, et, évoluant dans une ambiance et des circonstances semblables, progressèrent parallèlement. Tous présentent un caractère commun. Ils puisèrent surtout à la même source, à l'école de Kano. Kano Ei-tokou à cette époque ouvrit une voie nouvelle et très caractéristique. Un grand nombre de nobles tombent dans une situation précaire. Les vieilles lois réglant les rangs sont détruites. Les éléments inférieurs de la population arrivent à se mêler aux éléments supérieurs. Les idées se font démocratiques. La pensée se libère de beaucoup d'entraves et les arts montrent une imagination libre et une conception originale. Tous, jusqu'aux arts industriels, sont pris d'une fièvre de rénovation et s'enivrent de la fraîcheur d'idées nouvelles et de la beauté de créations originales.

Les œuvres de Ei-tokou et de ses élèves Sanrakou, Hon-ami, Kwau-yetsou, entre autres, sont célèbres.

Kwan-yetsou adopta le style des anciens Toça et inaugura une école à la touche libre, éprise du mouvement, et il produisit des compositions très propices à la décoration. Alors, l'école Toça, languissante et sans vie, était tombée dans la préciosité et la mièvrerie. Pourtant, réveillée par le sang nouveau qui lui était ainsi infusé, elle réussit à peindre les mœurs populaires. La branche qu'on a plus tard appelée Oukiyoé a certainement pris là sa sève. Quoi qu'il en soit, les précurseurs de ce qu'on appelle la peinture Oukiyo commencèrent à paraître vers cette époque, recherchant les aspects de la ville. Plus tard, ce fut l'école Iwasa. Cette école se plut aux scènes populaires, aux divertissements des femmes, des courtisanes. Son coloris est extrêmement délicat. Comme nous l'avons dit plus haut, les grands événements de cette époque, l'expédition de Corée, la mode du Tchya-noyou, eurent une forte influence sur les arts et les industries artistiques. L'expédition de Corée réveilla nos artistes, élargit le champ de leur vision, leur révéla des modèles de Corée et de Chine. Dans le domaine des industries d'art, elle fit surtout prospérer la poterie

La mode du Tchya-noyou fit naître le genre spécial d'architecture appelé Souki-ya, activa la fabrication des ustensiles de thé et, en outre, suscita dans les arts du temps une tendance particulière. Pour résumer ce chapitre, bien qu'on trouve dans les arts de ce temps toutes sortes d'éléments, on peut énoncer les caractéristiques dans les cinq points suivants :

1° L'échelle est, en général, très vaste ;

2° Le sentiment est fort et sublime, et en même temps magnifique ;

3° La conception est neuve ;

4° Le coloris est franc et brillant ;

5° Il se manifeste une légère tendance populaire.

C'est là qu'il faut voir se refléter l'idéal du temps.

CHAPITRE III

Peinture.

Ho-tai-kau fit, par les armes, table rase des anciennes coutumes de l'âge précédent. Il parvint à saisir le pouvoir à la place de Ota Nobounaga. Il ajouta au prestige de l'héroïsme celui de la magnificence et de la majesté, et ainsi éblouit le monde. Dans ces circonstances, rien d'étonnant à ce que la peinture subît un changement complet. Tous les hommes qui avaient des qualités militaires, étant entrés dans une période de loisir, furent naturellement portés à s'abandonner aux jouissances de l'orgueil. Ils bâtirent des forts, élevèrent des palais, où ils accumulèrent les décorations. L'époque se trouva ainsi favorable aux peintres, qui ont alors créé de grandes et inimitables œuvres. Car on peut dire que l'habileté de l'art du peintre n'avait pas encore été poussée aussi loin.

La peinture de ce temps se divise en quatre écoles : Ounkokou, Kano, Hacégawa, Soga. Bien que ces quatre écoles offrent des différences plus ou moins grandes dans le style, toutes ont fait des emprunts à l'école de So-ghèn (Soung-ghèn). On peut presque les considérer comme formant un seul courant. En dehors d'elles, les écoles Kaçouga, Toça et autres de la peinture japonaise sont en complète décadence. Quoiqu'il y ait à Nara un Edokoro de Kaçouga, il se consacre exclusivement aux images bouddhiques et ne fait pas d'autre peinture. Il y a bien aussi, à Kyauto, Mitsou-yoshi et Mitsou-nori ; mais tout ce qu'ils peuvent faire, c'est conserver la tradition de leur lignée.

La seule école qui prospère est celle de Kano. Ei-tokou Kouni-nobou est l'artiste le plus

renommé. Élève de son grand-père Moto-nobou, il montra des idées neuves et la faveur des nobles lui permit de se livrer avec ardeur à son art. Il eut comme élèves Sanrakou, You-shyau et d'autres non moins célèbres.

Sanrakou fut adopté par Ei-tokou et prit alors le nom de famille de Kano. Son pinceau a bien pris la tradition des Kano.

You-shyau suivit d'abord Ei-tokou. Plus tard, il changea de style et étudia celui de Lyang-tchi.

Hacégawa Tohakou quitta l'école de Kano pour l'école de Sesshyou.

Arrivant à l'époque où Ei-tokou et Sanrakou conquéraient la célébrité, Hacégawa-Tohakou, comprenant qu'il ne pourrait devenir le grand maître de Kano, abandonna cette école et s'intitula lui-même le 5e Sesshyou.

Ounkokou Tôgan suivit aussi Sesshyou et fonda une école.

L'école de Soga est encore une école indépendante, dont deux adeptes, Tchyokou-an et son fils Nitchyokou-an ont acquis une bonne renommée.

C'est dans les vastes peintures qu'excelle Ei-tokou. Ses œuvres révèlent la force et l'élan de son époque. Ses peintures en couleurs sont vives et brillantes. La plupart sont délicieuses aux yeux. Lors de la construction des deux châteaux de Ho Taïkau à Zyourakou et à Ohsaka, on commanda à Ei-tokou des fresques pour les murs dorés.

Ei-tokou n'avait pas le loisir de manier le pinceau minutieusement. Aussi fit-il surtout de grandes peintures. Il existe de lui des pins et des pruniers de 10 à 20 pieds de long, et des personnages de 5 à 10 pieds de haut. La touche est sommaire pour ses dessins cursifs à l'encre. Il se sert d'un pinceau de paille.

San-rakou montra aussi un beau talent dans les grandes peintures. Ses œuvres de grandes dimensions ne sont pas rares. Ses paysages sont gras et non secs comme ceux de Chine. Ses personnages, dans le style des Soung, sont forts réussis. Il était le plus habile peintre de fleurs et animalier.

You-shyau, dans sa première manière, ressemble à Ei-tokou. Mais à la fin de sa vie il a peint surtout des personnages simples, tout à fait dans le style de Lyang-tchi. Il a complètement changé sa manière.

Ounkokou Tôgan a pris les procédés de Sesshyou. Il eut du talent comme peintre de personnages, de paysages, de fleurs et d'oiseaux. Son fils Tô-yeki a eu aussi du talent. Cependant l'école Ounkokou, après lui, tombe en décadence. Son art devient sec, d'invention pauvre et dénué d'esprit, de grâce et d'abondance. Elle est bien loin de Sesshyou.

Hacégawa-tohakou alla de l'école de Kano à Sesshyou. Vers la fin de sa vie, il changea encore quelque peu de manière. Bien qu'il se soit donné le nom de 5e Sesshyou, son art est pauvre et médiocre. Son fils Kyou-zau-nobou-harou étudia sous sa direction et prit le style de Kano. Sa touche et sa teinte rappellent celles de son père, et il ne manque pas d'élégance.

Soga-tchyokou-an est réputé pour ses faucons, mais il montra également du talent dans le paysage, les personnages, les fleurs et les plantes, la plume et le poil. Son trait et sa teinte s'éloignent un peu de ceux de ses prédécesseurs. Son fils Nitchy-okou-an réussit aussi dans les faucons. Sa couleur est simple et son pinceau vivant.

MAITRES ET ŒUVRES

École Kano.

Kano Ei-tokou, fils aîné de Shyau-yei, s'appela d'abord Kouni-nobou. Il se rasa la tête et prit le surnom de Ei-tokou. Il étudia son art avec son grand-père Moto-nobou. C'est un artiste de génie, qui excella également dans le paysage, les personnages, les fleurs, les plantes, les animaux. Les grandes peintures le montrent dans toute sa puissance. La 14[e] année Tenshyau (1586), quand Ho-taikau fit bâtir le château de Zyourakou, il fit peindre par Ei-tokou, sur fond d'or, une vue du lac occidental. A cette époque, chaque fois que quelqu'un faisait bâtir un édifice soigné, il faisait appel au pinceau de Ei-tokou. L'art de Ei-tokou est robuste. Son échelle est vaste. Il s'est bien approprié le style ancestral et possède une originalité personnelle, et son coloris, riche et brillant, ravit les yeux. Pour les peintures de grande échelle, on le dit sans rival dans le passé et dans le présent.

Pl. XLVIII. — Paravent d'écurie (au comte Motonori Ouyesoughi).

Peinture de Kano Ei-tokou représentant des chevaux attachés dans une écurie. Il y a d'autres paravents de cerisiers, de saule pleureur et de singes. Celui que nous reproduisons, appartient à la même collection. Les armoiries de paulownia (Kiri) étant celles de Hôtaïkô, ces paravents paraissent avoir été peints par ses ordres.

Grands paravents a lions.
Troupe de singes jouant. — Paravent.
Vagues.
Troupe de cigognes.

Kano-mitsou-nobou, fils aîné de Ei-tokou, connu sous le nom de Oukyau-no-nashinn, n'égale pas son père, mais il a laissé des œuvres d'un caractère archaïque d'une indéniable valeur.

Kano-taka-nobou, second fils de Ei-tokou, connu sous le nom de Oukoonn Shyaughèn, étudia le style de son père et de son frère aîné. Il fut nommé Oghéi. Sa femme était fille de Sasa-nari-maça et lui donna trois fils : Mori-nobou, Nao-nobou, Yaçou-nobou. Chacun d'eux fut chef d'une famille d'artistes. C'est ce qu'on appelle les trois familles de Kano.

Kano San-rakou, fils de Kimoura-naga-mitsou du Koori de gamau en Aumi, s'appelait Mitsou Yori. Dès son enfance, il montra du goût pour la peinture. Naga-mitsou, son père, était d'abord au service de Açaï-naga-maça, puis il fut choisi par Ho-taikau qui l'attacha à sa personne. Précisément le Taikau faisait élever de grandes constructions et allait fréquemment les inspecter. Mitsou-yori, tout jeune alors, le suivait, portant sa canne. Une fois, sans se soucier de son rôle dans la suite, il dessina, avec la canne, un cheval sur le sable. Le Taikau, ayant vu le cheval, le trouva remarquable et confia le jeune homme à son premier peintre, Kano Ei-tokou. Puis, sur ses ordres, Ei-tokou adopta son élève qui prit alors le nom de famille de Kano, et, changeant son nom, fut appelé Shyouri-no Souké. Son pinceau a bien la vraie tradition des Kano. Sur l'ordre du Taikau, il a fait un nombre considérable de peintures. Après la mort du Taikau, il demeura encore à Ohsaka. Lorsque le château d'Ohsaka capitula, il s'enfuit et logea chez un certain Takimoto à Otokoyana, en Yamashiro. Plus tard, il rentra en grâce auprès de Tokougawa-yéiyaçou, revint à Kyauto, se rasa la tête et prit le nom de San-rakou. Sa réputation grandissant toujours, on lui demanda nombre de peintures dont il reste aujourd'hui encore une quantité dans les temples et monastères de Kyauto et des environs. Pour les paysages, personnages, fleurs et plantes, il rappelle le style de son maître. Ses dragons, tigres, chevaux, faucons, sont aussi vivants que ceux de son maître.



ÉCURIES (peinture sur paravent).

XVI[e] siècle (par Kano-Yei-Tokou, appartenant au comte Ouyesonghi-motrinori).



Pl. XLIX. — Paravent de Fleurs et oiseaux (appartenant au marquis Tokougawa Yoshinori).

Peinture de Kano Sanrakou représentant les fleurs et les oiseaux des quatre saisons. Le relief aux pâtes rapportées sous l'or et l'effet décoratif brillant, sont le caractéristique de l'art décoratif de cette époque. Au verso, l'artiste a peint des grues au bord de la mer, en grisaille, à l'encre de Chine, où il montre davantage son goût personnel.

Aigles et singe (une paire de paravents). — Honganji.
Faucons (3 kakemonos). — Au comte Hiçamatsou Sadakoto.
Scènes de labour (une paire de paravents). — Kaubé. — Kauwakaï Seizau.

Açari-maça-yoshi avait une telle passion pour la peinture qu'il en oubliait de dormir et de manger. Il prit le style de Toki. Il eut du talent comme peintre de faucons et comme paysagiste.

Kaï-hokou, dont le nom était Tyu Shyau, né à Kataka, en Aumi, eut pour maître Kano Ei-tokou. Il n'est pas sans talent dans le paysage, les personnages, les fleurs et les animaux. Il finit par créer un genre nouveau et par fonder une école. Ses personnages sont le plus souvent traités dans la manière cursive de Liang-tchi. C'est une peinture d'un genre tout particulier.

Fleurs de prunier, pivoines (paravent à fond d'or). — Kyauto. — Myoshinji.
Koto, échiquier, livres, peintures sur paravent à fond d'or. — Kyauto. — Myoshinji.
Ryobac et les 4 Senninn (paravent à fond d'or). — Kyauto. — Myoshinji.
Personnages, paravent. — Kyauto. — Honganji.

École Ounkokou.

Ounkokou-togan, de Hizèn, suivit d'abord Kano Shyau-yei et, plus tard, imita Sesshyou. Ses paysages, personnages, fleurs, animaux sont d'un pinceau robuste. Son encre est calme et ingénieuse. Sur la fin de sa vie, il habita dans le Oun-kokou-kén, ancienne maison de Sesshyou, et continuant la tradition de ce maître, s'intitula lui-même le 3e Sesshyou. Ses descendants habitèrent tous là.

Ounkokou-tō-éki, fils de Tō-gan, fut Hōkyau. Ses paysages et personnages sont bien du style de la famille.

École Hacègawa.

Hacégawa-to-hakou, dont le nom commun était Kyourokou, était de Nanawo, en Noto. D'une famille de teinturiers, il abandonna le métier de ses parents et alla à Kyauto où il suivit Kano Shyau-yei, avec lequel il apprit à peindre. Peu après, il imita Sesshyou et prit le nom de 5e Sesshyou. On le range soit dans le genre Hacègawa, soit dans le genre Ounkokou. Son pinceau est puissant, et peu de ses contemporains l'ont égalé.

Nirvana de Bouddha. — Kyauto. — Hompōji.

Hacégawa-nobou-harou, dont le nom courant était Kyou-zau, était le 2e fils de To-hakou. Bien qu'il ait appris à peindre avec son père, son art élégant ressemble à celui du vieux Hōghèn. Il eut du talent dans tous les genres de peinture.

Le bonze Tchyau-sèn (un de ses noms est Eikaï), né en Kyoushyou, doué pour la peinture, imite le style de Sesshyou. Peintre célèbre, il alla à Kyauto, où il discutait souvent sur son art avec Kano San-setsou.

École Soga.

Soga Tchyoukouan, fils de Schō-shyau, excelle dans les faucons. Mais il réussit également dans les paysages, personnages, fleurs, plantes, oiseaux et animaux. Son genre ressemble à celui de Sau Ami.

Faucon sur un chêne, cigogne dans les roseaux (une paire de paravents). — Kyauto — Daitokouji.

Soga-nitchyokou-an, fils de Tchyokouan, excelle aussi dans les faucons. Sa touche est très précieuse et montre souvent une énergie qui rappelle celle de To-gau.

École Toça.

Toça Mitsou-nori, fils de Mitsou-yoshi, garde bien les traditions artistiques de sa famille. Il a fait beaucoup de scènes du Ghènji. Son pinceau est beau, son coloris frais.

Hon Ami Kwau-yetsou, surnommé Taikyo-an et Tokou-you-çaï, célèbre pour avoir relevé la calligraphie, fut d'abord instruit par Kono-yé Riou-zau-ko, dont il pénétra à fond l'enseignement. Étudiant les chefs-d'œuvre antiques, ceux de Tau-fou (Ono-no) et de Sari Foudjiwara-no, il fonda une famille d'artistes. On sait qu'il était calligraphe de talent. Quant à sa peinture, son pinceau primesautier et indépendant glana dans Toça et dans Kano. C'est un artiste plein d'idées.

Kwau-yetsou fut dès son enfance un artiste très habile. Il excelle dans les laques; il fit aussi de la céramique. Les peintures qui subsistent de lui sont très rares.

Açou-kaï-itchinino-tsoubouné, fille du ministre Açou-kaï Dai-nagon-maça-tchika, montra toute jeune un goût très vif pour la peinture, étudia le genre de Toça Mitsou-nobou, peignit des monogatari ou des éventails.

Ono-notsou (djyo), fille d'Ono-no Idzoumi, ou, suivant d'autres, de Naga-numa Kitchi-béé, calligraphe et peintre de talent, a laissé quelques œuvres. Sa couleur est soignée; sa touche est dans le genre de Toça. Elle est aussi renommée comme écrivain. On lui attribue ce qu'on a appelé la Source des Jyau-rouri-boushi, l'histoire de Minamoto-no-yoshi-tsouné et de Jyau-rouri Himé.

CHAPITRE IV

Sculpture.

Les héroïques desseins de Toyotomi donnèrent pendant quelques années une impulsion au genie d'héroïsme et d'indépendance, et leur influence se fit sentir sur les choses et sur les événements. Cette influence ne fut pas la seule qui agit sur les arts. Les objets venus de Chine, de Corée, du Sud-Ouest apportèrent des éléments nouveaux. La sculpture de ce temps, en général grandiose et élégante, manifeste un esprit d'émancipation et d'originale indépendance. Cependant, si on la compare à celle de l'époque précédente, elle n'est pas sans laisser voir certaines infériorités.

Ota nobou-naga et Toyotomi, outrés de l'arrogance des bonzes, les mirent à la raison et réduisirent en cendres les temples, ce qui arrêta pendant de longues années l'élan de la peinture bouddhique. Cependant, la construction des grands châteaux développa subitement la sculpture décorative, qui produisit des œuvres d'une élégance sans précédent. Ces châteaux de Momoyama à Foushimi ou de Zyourakou, entre autres, étaient d'une architecture très vaste; ce qui est démontré par l'état des vestiges subsistant aujourd'hui. Et des sculptures d'une imposante proportion les décoraient. D'autre part, les Jinjya de ce temps, suivant en cela l'exemple des temples bouddhiques, étaient décorés de toutes sortes de sculptures et de peintures. Du temps de Nobou-naga vivait un fameux sculpteur de Miya nommé You-ça. Puis Oka-bénata-émou,

Miya-nishi-you-za-émon, très bons statuaires, ont sculpté, dit-on, dans le château de Adzoutchi, sur les colonnes du haut pavillon à sept étages, des dragons montants et descendants.

Le sculpteur Hidari-jinngorau, célèbre de tous temps, a paru vers la fin de cette époque. Son nom est resté attaché à la sculpture décorative des châteaux et des temples. D'un autre côté, la sculpture des masques de Nō, par suite de la floraison des Nō, devint de plus en plus remarquable.

Les artistes habiles apparaissent en foule, et les œuvres délicates sont de plus en plus nombreuses.

GENRES ET PROCÉDÉS

Bien qu'à cette époque la sculpture bouddhique soit en décadence, on voit cependant surgir le colossal Bouddha de bronze du Hau-kwauji de Kyauto, haut de 17^{m},55, qui a été détruit lors du tremblement de terre de la 6e année Kwamboun (1666).

La sculpture décorative a laissé des œuvres, les unes éparses dans les matériaux subsistants des châteaux de Momoyama et de Zyourakou, les autres conservées dans des jinjya ou des temples bouddhiques. Les noms de leurs auteurs n'ont pas été conservés en grand nombre. Leur style est assez délicat; leur coup de ciseau est nerveux et vif.

Les sculptures de valeur sont communément attribuées à Hidari-jinngorau. Pour les masques, les familles d'artistes gardent les traditions et produisent des œuvres de plus en plus délicates. Mais dans la matière et la facture, il n'y a pas de différence notable avec ce qui a été fait à l'époque précédente.

MAITRES ET ŒUVRES

Hidari-jinngorau vivait vers la fin de cette époque et au commencement des Tokougawa, et habitait Kyauto, Foushimi. Il était maître charpentier. Ses œuvres sont extrêmement nombreuses; parmi elles on cite partout les Naghisi et les Ramma de Momoyama et de Zyourakou. Quant à la lignée de Jinngorau, toutes sortes d'opinions ont été émises. Dans le doute, on fait de Jinngorau un ancêtre dont l'art aurait été continué par son fils Soshinn et son petit-fils Katsou-maça.

Ghèn Souké, dont le nom était Shyou-man, appartient à l'école de Etchizen Démé. Il était fils de Nori-mitsou.

On l'appelle communément le vieux Ghèn Souké. Il est célèbre surtout pour le genre de masques féminins appelés *mambi* (femme souriante).

Masques de Nō.

Ces masques se trouvent avec d'autres sculptures de l'époque de Tokoukawa (voir fig. 65).

Mambi (on le montre avec un masque du temps des Tokoukawa). — Musée impérial.

Il est sculpté par Guénsouké, le charme est exprimé admirablement. Guénsouké s'est spécialisé aux masques de femmes. Il est sans rival, surtout dans le sujet du Mambi.

Zèkan, dont le nom était Yoshimi-tsou, élève de Taikwanbau Kaukèn, gagna la faveur des Hō-taikōu qui lui firent une grande réputation. Il se servait d'un sceau à chaud qui porte Ten-kai-tchi-zékan. On l'appelle ordinairement Ohmo Démé. C'était un des faiseurs de masques célèbres de ce temps. Il mourut à l'âge de quatre-vingt-dix ans, la 2e année Ghènwa (1616).

CHAPITRE V

Architecture.

L'architecture de cette époque construisit surtout des palais. L'architecture religieuse, en comparaison, ne jouit pas d'une grande prospérité. On peut considérer comme un bon modèle d'architecture religieuse le Nishi Honganji de Kyauto. La salle du Bouddha colossal est la plus fameuse. En somme, les formes architecturales de ce temps, bien qu'elles s'écartent peu à peu de celles de la précédente, subissent, surtout dans leur décoration, l'influence très marquée des Ming. Des changements importants se manifestent : l'emploi des sculptures décoratives, des colorations soutenues partout, des peintures sur les murs.

Au Honganji, monastère Shinshyou, par exemple, on essaya de donner un caractère de bonhomie populaire, dans l'échelle aussi bien que dans les arrangements à l'intérieur et à l'extérieur des salles. On y voit des détails qui diffèrent profondément des temples des autres sectes. Le choix de sa situation dans un quartier animé, la disposition des bâtiments, dessinée comme pour y faire entrer un nombre immense de fidèles; sa toiture plutôt lourde; ses énormes auvents projetés bien au delà du pan des murs; l'excès de décoration flamboyante et fastueuse de l'intérieur, sont bien pour affirmer le caractère populaire de l'édifice.

L'architecture palatiale a pris un très grand développement à cette époque. A l'époque précédente était né le style de bibliothèque. Il atteint maintenant son apogée. Ses procédés de décoration, utilisant la sculpture et la peinture, sont particulièrement remarquables.

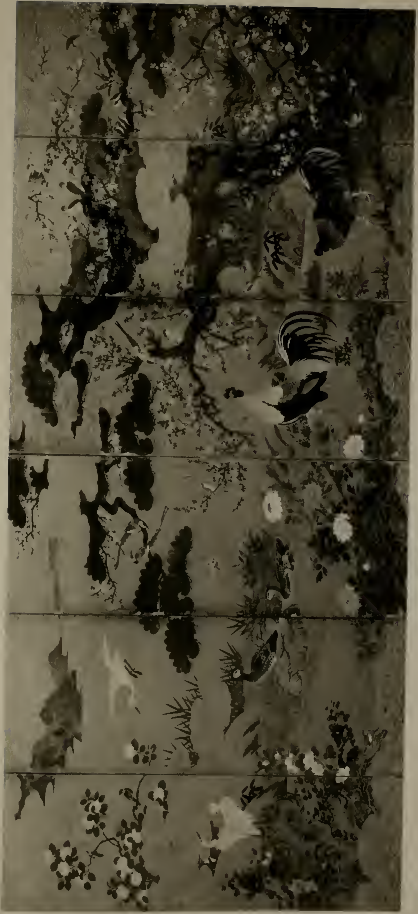
La peinture et la sculpture, au Japon, ont marché du même pas que l'architecture. C'est surtout au cours de cette période qu'on constate ce phénomène. Tout, dans le style de bibliothèque, montre un luxe débordant : l'alignement de constructions nombreuses; l'échelle vaste et grandiose; les fouçouma, soukido, etc.; les peintures grandioses et magnifiques; l'éclat des murs dorés; les sculptures pleines de vigueur et de beauté; les plafonds au coloris flamboyant; tous les détails enfin. On voit aussi grandir l'architecture des châteaux forts. A l'époque précédente, les châteaux forts étaient simplement des forts de bois ou de palissades; leur but principal était de protéger contre les flèches. La construction fut révolutionnée par l'artillerie, et, pour l'enceinte des châteaux, on creusa des fossés profonds. Parfois le fossé d'enceinte était multiple. A l'intérieur de cette enceinte creusée on éleva une haute muraille de pierre et, par-dessus, on bâtit le *tamon* (communs pour la garnison). Aux saillants et aux rentrants, on fit des bastides à plusieurs étages. Dans le château se trouvaient de vastes et grandioses bâtiments en style de bibliothèque. Puis, pour observer au loin tous les points de l'horizon, on élevait le majestueux donjon, qui complétait l'aspect imposant de l'édifice. Cette construction ouvrit à notre architecture des voies nouvelles. Les châteaux d'Ohsaka, de Foushimi, de Nidjyau; le palais de Zyourakou en sont des exemples. Parallèlement à ces constructions se développait l'architecture des salles de thé, tendant à une extrême bienséance. Elle finit par acquérir un style palatial qu'elle accompagna d'un caractère tout spécial. Les palais de rocher de Katsoura, du Honganji en sont des exemples.

Parmi les jinjya, il faut citer le Hô-kokou-jinjya. Généralement, les jinjya de ce temps sont d'un style qui mêle les formes bouddhistes et shintoïstes. Son plan très vaste est tracé sur le modèle des garan. Il est abondamment décoré de sculptures et de peintures.



FLEURS & OISEAUX

XVIe siècle (par Kano-Sanrakou, appartenant au marquis Tokougawa Yoshinori).



Le Kitano-jinjya est encore un modèle. Pour relier le Hondèn au Haïdèn, on se sert de galeries dallées. A gauche et à droite du Haïdèn s'élevaient le Sō-gakou-jyo (pavillon de musique) et le Shin-sèn-jyo (pavillon des offrandes). Il est du genre qu'on appelle à huit faîtes (Yatsoumouné). En outre, par son portail à étages, sa porte médiane appelée San-kwau-mon et l'arrangement des galeries, il ressemble beaucoup à un garan.

Au Nishi Honganji de Kyauto il y a ce qu'on appelle un Tai-mèn-jyo (parloir). On dit que primitivement il était dans le château de Foushimi. Son plan est unique. A la face droite du 2e gradin, et encore au 3e gradin, les sculptures des Ramma, ainsi que les peintures prodiguées partout, montrent toujours le meilleur goût du temps.

MONUMENTS

Pl. L (1). — Kara-mon (porte chinoise) du Nishi-Honganji. — Kyauto.

Elle figurait primitivement, dit-on, au palais de Zyourakou. Elle est à quatre piliers, auvent à la chinoise devant et derrière. Sa décoration de sculptures grandioses et de colorations magnifiques, avec des ferrures compliquées, frappe les regards. Seulement, la toiture, par suite d'une restauration postérieure, est un peu épaisse, et a perdu l'équilibre de sa proportion. En outre, la Kara-mon du Daito-kouji, celle du Hoko-kou-jinjya, celle du Sam-bō-in de Daïgo, toutes reliques de cette époque, diffèrent plus ou moins par la forme. Elles sont toutes décorées avec un grand luxe de sculptures et de peintures.

Pl. L (2). — Hioun-kakou. — Kyauto. — Nishi-Honganji.

Il est à trois étages, couvert en écorce de Hinoki. Sa forme est élégante et charmante. On ne saurait décrire l'harmonie des courbes qui limitent la toiture. L'arrangement des deux ailes, la forme des pignons, l'auvent à la chinoise de son avant-toit, les baies des trois étages, tout concourt à un ensemble délicieux. L'intérieur aussi est d'une harmonie parfaite et d'un goût d'une grande ampleur.

Les règles du Karamon, bien qu'elles aient paru, semble-t-il, de bonne heure à l'époque de Kamakoura, étaient alors extrêmement simples. A l'époque présente, les formes se compliquent peu à peu ; enfin, à l'époque des Tokougawa, on ajoute des auvents. C'est ainsi que l'arrangement des portes s'est beaucoup développé au Japon depuis l'antiquité. Il se manifeste, à cette époque, une architecture qu'il faut traiter à part. C'est la construction des églises chrétiennes. Ces monuments, au temps de Nobou-naga, s'élevaient partout. Il semble qu'elles devaient être toutes de style européen pur. Mais, comme très peu de temps après leur édification elles furent toutes détruites, il n'en reste pas de trace aujourd'hui.

En résumé, comparée à celle de la période précédente, l'architecture de la période présente a complètement changé d'orientation. Celle-là visait surtout à la simplicité. Celle-ci tend au faste. Les innovations architecturales remarquables de ce temps-là sont :

1° Le plan de l'architecture palatiale s'agrandissant de plus en plus ; elle emploie la sculpture et la peinture ;

2° Les règles de l'architecture des salles de thé palatiales sont établies ;

3° L'architecture du château fort fait ses débuts.

Au point de vue des formes extérieures dans chaque genre d'architecture, beaucoup de changements se font voir.

CHAPITRE VI

Industries d'art.

L'art des gardes, des ornements de sabres, à l'époque des hauts faits de Ho-tai-kau, prit un caractère de plus en plus vivant. Les motifs et l'exécution montrèrent de la crânerie. Il advint aussi que par suite des travaux de Momoyama et de Zyonrakou, tous les artisans du métal prospérèrent et leur art fit beaucoup de progrès.

D'autre part, les élèves de Jō-ō et de Sèn-nō-ri-kyou parurent ; et en même temps la mode du Tchya-dau, la fonte des marmites, devint florissante. La fonte du Bouddha colossal du Hau-kwau-ji dans l'est de Kyauto exigea une main-d'œuvre considérable. Les arts qui plus tard sont devenus traditionnels à l'époque des Tokougawa ont ouvert leur voie à l'époque présente, et il n'en est aucun qui n'ait subi le contre-coup des grandes actions de Ho-tai-kau.

ARTISTES ET ŒUVRES

Décoration métallique des sabres. Famille des Goto.

Goto Kwaujyau, 4[e] Gotō, fils de Jyau Shinn, qui mourut la 1[re] année Eirokou (1562) à Nishi Saka-moto, en Aumi, continua l'œuvre de son père. Il eut le titre de Hogén. Sa ciselure a le caractère de celle de son ancêtre. Le modelé en est accentué et serré. Il réunit l'habileté de ses trois prédécesseurs et porta à son point culminant l'art de la famille des Gotō. Il mourut la 6[e] année Ghènna (1620) à l'âge de quatre-vingt-douze ans.

Goto Ghèn-jyau, second fils de Jyau Shinn, fit des Kodzouka à guerriers ciselés. Dans la facture des prunelles, on voit la trace du méoutchi-tagané dont il se servait. En effet, jusqu'à l'époque de Jyau Shinn, on ne se servait, dit-on, simplement que du Namé-kouritagané.

Gotō Tokoujyau, 5[e] Gotō, fils de Kwaujyau, fut Ho-gén. En faveur auprès de Ho Tai-kau, il en reçut un domaine la 8[e] année Tèn Shyau (1581). Sa ciselure est sereine. Parfois on confond ses œuvres avec celles de Kwaujyau. Comme élève, il eut Nomoura Maça-toki. Jusqu'à la fin de la période des Tokougawa, ses descendants successifs pratiquèrent le Awa Bori dont il est le fondateur,

Gotō-ei-jyau, 6[e] Goto, fils de Tokoujyau, est d'un caractère d'art particulièrement simple. Il est extrêmement habile dans les personnages.

Tsouba.

Oumétada Shighé-yoshi, d'abord forgeur de sabres, Tatchibana mouné-tchika, 25[e] du nom, fut attaché, dès l'âge de treize ans, au Shyaugoun Ashikaga Yoshi-aki. Il fut plus tard surnommé Myau-jysu. Toyotomi-Hidéyoshi, ainsi que Hidé-tsougou et Hidéyori l'employèrent. Les forgerons de toutes les provinces vinrent en grand nombre étudier auprès de Shighé-yoshi, qui a surtout fait des gardes d'une ciselure admirable et extrêmement recherchées. Il n'employait pas seulement le fer, mais aussi le cuivre. Et pour la forme et les dessins, il a créé un genre original.

Oumétada-maça-tomo, élève de Oumétada-meijyou, demeurait à Nagato. Il vivait vers les années Keitchyau (1599-1615). C'est le fondateur de la famille Okada.

Okamoto-yuji vivait en Keitchyau (1596-1615). Ses œuvres sont extrêmement rares. C'est le fondateur de la famille Okamoto de Haghi, en Nagato.

Odawara-maçatsougou est, dit-on, le maître du reperçage fin des gardes en fer ou Shyakoudō. Il demeurait à Odowara, en Sagami, les années Keitchyau (1596-1615), puis il habita Karatsou, en Hizèn. Ses descendants, établis soit à Edo, soit à Karatsou, excellèrent généralement dans le reperçage fin. C'est pour cela que plus tard toutes les gardes de ce travail sont appelées Odawara-tsouba.

Armures.

Myō-tchinn-mouné Ihé, 19ᵉ, nommé Kyoutarau en Tenshyau (1573-1592), demeurait à Adzoutchi en Ami. Sur l'ordre de Tokougawa Iyé Yaçou, il fit l'armure précieuse du Dai-en-hei-tchyau-zan.

Myau-tchinn-mouné-nobou, 20ᵉ, nommé Oho-Soumi-nokami, vivait en Ghènwa (1615-1624), à Ohçaka, puis à Edo.

Dans la famille de Saotomo, Ihé Harou, Ihé-nori, demeurant à Shin-dèn, en Hitatchi, continuèrent la profession ancestrale.

FONTE

Nagoshi-yashi-tchi-rau, 4ᵉ des Ya Ami, servit Otanobou-naga, et mourut la 2ᵉ année Bounrokou (1593).

Nishi-moura Dauninn, fondeur de Kama du tchyajinn Jyan-o, fit les Kama célèbres dits Sakoura-gawa, Onibouro, Arareigama, Natsoumé-gama. Ses fils Kou-hèé et Dauya continuèrent ses travaux sous les Tokougawa.

Tsoudji Yojirau, né à Tsoudji-moura, en Aumi, d'une famille de fondeurs de poêles, de marmites et de quincaillerie, étant un habile artisan, très aimé de Sèn-rikyou, et selon le goût de celui-ci, fit les Kama Amida-dau, Shiribari. Il reçut l'ordre de fondre la grande cloche du Haukwauji, à Kyauto-Est. L'opération ne réussit pas et le feu prit au grand temple Daïboutsou dèn. Yojirau se rasa la tête et prit le nom de Ittau.

La 3ᵉ année Bounrokou (1594), il fondit les lampadaires de métal placés au bas de la galerie des cent travées de Momoyama. Puis, après la mort de Ho-tai-kau, en reconnaissance des faveurs dont il l'avait comblé, il fondit un lampadaire qu'il plaça dans le Hokokoujinnjya. Ses élèves, Yashiro et Tobéé, sont également célèbres.

Nagoshi Saushyō, fils de Yoshi-maça, appelé communément Ya-émon, s'étant plus tard rasé la tête, fut nommé Jyaumi. La 19ᵉ année Keitchyau, sur l'ordre de Toyotomi Hidéyori, il fondit la grande cloche du Daiboutsou-dèn du Hankwauji, dont la hauteur atteint 4ᵐ,20, et le diamètre 3ᵐ,30, l'épaisseur 0ᵐ,27. On y lit cette inscription : « fondeur : Foudjiwara-san-shyau de shō-djyau, en Etchizèn ». Cette cloche avait d'abord été commandée à Yojirau. Il mourut le 9ᵉ jour du 8ᵉ mois de la 15ᵉ année Kwauyé (6 septembre 1639), et fut enterré au Honkokouji. Son fils, Maça Taka, lui succéda. Beaucoup de ses élèves sont devenus des artisans célèbres, entre autres Kantchi, Hori-jyau-ho, Ohonitshi-jyau-sei, Miya-zaki et Nishimoura-kyou-béé. Tous vécurent sous les Tokougawa.

LAQUEURS

Par suite des luttes des années Ghènki et Tenshyau (1570-1573 et 1573-1592), les familles d'artisans perdirent tout appui et tombèrent dans la fabrication grossière et irrégulière. Lorsque Toyotomi Hidéyoshi eut mis fin aux guerres civiles, les laqueurs, qui s'étaient dispersés de toutes parts, revinrent se rassembler au Karaçou-marou de Kyauto et reprirent leurs travaux d'une façon régulière. Cependant, il ne purent éviter de faire des œuvres grossières. C'est ce que l'on appelle communément karaçou-marou-mono.

Cependant, les formes et les motifs sont jolis et élégants, et montrent une conception originale. Il ne manque pas d'œuvres charmantes. Au Kaudaiji, à Kyauto, on conserve un reliquaire de Shyoumidan, ainsi que des meubles en makiyé qui suffisent à montrer des exemples. C'est ce qu'on appelle communément makiyé du Kaudaiji. A cette époque vivait un homme nommé Sen-nori-kyou, que ses talents de tchya-jinn firent employer par Hidéoyshi. Il inventa toutes sortes de formes à son goût pour les ustensiles de thé. Ainsi que Jyauô avait fait précédemment pour le laqueur Hidétsougou et d'autres, il choisit des ouvriers réputés et les fit travailler. Les maîtres-laqueurs en Natsoumé Sei Ami et le 2e Hidé-tsougou entre autres, acquirent une haute faveur. Vers la fin de cette époque se rattache à l'art du laqueur une chose extrêmement remarquable : c'est le kwauyetsou-makiyé, dont la hardiesse et l'ampleur expriment bien le caractère de cette époque. Son élégance, empruntée aux peintures des anciens Toça, s'unit à un goût de Tchya-dau. Ce style nouveau qui s'est prolongé sous les Tokougawa et a fait enfin école, se préoccupe avant tout de l'exquis dans l'invention et les aspirations.



Fig. 59. — Vantaux de faute décorée. — Temple Kôdaiji de Kioto

MAITRES ET ŒUVRES

Kau Ami-tchyau-an, petit-fils du 7e Kau Ami, fit les meubles impériaux lors de l'avènement de l'empereur Go-yau-zei (1587). Il mourut la 8e année Kei-tchyau (1603).

Kwau Ami-kwau-etsou avait de l'érudition et des idées. Habile peintre et calligraphe, il trouva des idées très neuves. Il inventa une sorte de makiyé spécial. Il mourut la 14e année Kwanyéi (1637), à l'âge de soixante-dix ans.

Pl. LI (1). — Boite a écrire (makiyé : Shinoboukouça). — Tokyau. — M. Tanimori-manawo.

Œuvre célèbre de Kwau-etsou, elle représente des Shinoboukouça (*Davallia bullata*). Une poésie japonaise y est inscrite en plomb. Le couvercle est décoré à l'intérieur d'animaux en nacre et en plomb. Le compte-gouttes a une forme extrêmement simple et élégante. Les caractères de la poésie japonaise sont du pinceau de Sau-myakou-in, qui, avec Kwau-etsou et Zyaushô, forme la trinité des calligraphes de ce temps.

Pl. LI (2). — Boite a écrire (makiyé : Soumino-yé). — Ohsaka. — M. Hiracé Kaméno-souké.

D'après Kwau-etsou, imitée plus tard par Kwau-rinn. Le sujet est le site célèbre de Soumino-yé, avec une poésie amoureuse. Les vagues sont en poudre d'or; les rochers en plomb;



1. — PORTAIL DU TEMPLE BOUDDHIQUE A NISHIHONGANJI

XVIe siècle (à Kyauto).



2. — LE PAVILLON HIOUN-KAKOU DU TEMPLE BOUDDHIQUE

NISHIHONGANJI

XVIe siècle.





les caractères en or découpé. Partout le relief des incrustations est très net. Le sentiment est extrêmement robuste.

Pl. LI [3]. — Boîte à écrire (makiyé : cerisiers). — Ohsaka. — M. Foudjita den Zabourau.

C'est une copie de Kwau-rinn d'après une poésie sur la fête des cerisiers dans le parc du noble Shyounzei. Le dessin est d'une haute inspiration et d'une élégante simplicité.

Nodji-zèn-kyau, fils de Shino-i Hidétsongou, un des maîtres-laqueurs de Sen-Rikyou, est connu sous le nom de Tenka-itchi Yoji-Hidétsongou.

Sei Ami, de son nom Shyau-hô, un des maîtres-laqueurs de Sèn-rikyou, reçut aussi du Taikau le nom de Tèn-ka-itchi.

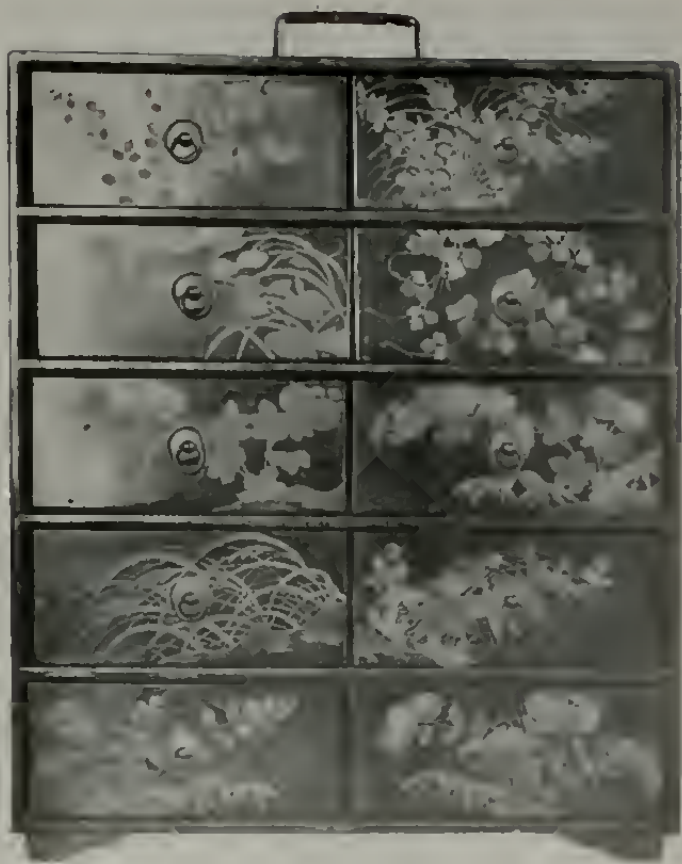


Fig. 60. — Cabinet aux manuscrits poétiques, en laque. Temple Kôdaïji de Kyauto.

Fig. 59. Ces ventaux sont de l'entrée du mausolé de Toyotomi Hidéyoshi et de sa femme Asano. La pagode tout entière est décorée de laque d'un style spécial qui a pris le nom du temple même et s'appelant laque de Kôdaïji. On peut juger la beauté de l'ensemble d'après ces ventaux.

Fig. 60. Ce cabinet a appartenu à l'honorable épouse de Hidéyoshi, fut légué au temple Kodaïji qui le garde. Il est décoré de fleurs.



Fig. 61. — Plateau en laque. — Temple Kodaïji de Kioto.

Fig. 61. Plateau ayant appartenu également à l'épouse de Hidéyoshi. Il est décoré de roseaux à bord de la mer et des armoiries Paulownia de la famille Bayoromi.

CÉRAMIQUE

Toyotomi Hidéyoshi aimait le Tchyadau et les objets à thé anciens. A cette époque, Sén-rikyou, Hoso Kawa Youçaï, Fourouta Oribé et autres tchya-jinn étaient nombreux, et chacun faisait exécuter des poteries à son goût. A Kyauto, Tchyau-you fit les poteries célèbres appelées Rakou-yaki. Shyau-i, Man-émon, Ghèn-jurau, Sô Hakou, mo-émon, Shinbéé, Daumi, Kôçon, et, en Bizèn, Mikadjouki, Rokoubéé, etc., inventèrent de nouvelles formes de récipients pour le thé. Après la campagne de Corée en Bounrokou (1592-1596), tous les daïmyaus de l'armée ramenèrent en rentrant un grand

nombre de potiers de porcelaines, et chacun d'eux construisit des fours. Les fours ouverts en Satsouma, à Tchyauça; en Tchikouzèn, à Takatori; en Higo, à Yatsoushiro; en Nagato, à Haghi, et d'autres encore en Hizèn et en Bouzèn, datent de cette époque.

GENRES ET MAITRES

Rakou-yaki, le fils de Sô-kei Tchyau-you, appelé communément Tchyaujirau, suivant les idées de Rikyou, pendant les années Tèn Shyau (1573-1592), à Kyauto, prit de la terre à Zyou-rakou et fabriqua des pots à thé.

Toyotomi Hidéyoshi lui donna en récompense un sceau d'or où était gravé le caractère Rakou et le lui fit imprimer sur les Tchyawan de sa fabrication. De là cette appelation spéciale de Rakou-yaki. Ce sceau, du vivant du 2e Tchyaujirau, fut perdu. Aussi, à partir de la 3e génération Nonko, les générations successives eurent toutes un sceau différent.

Le Rakou-yaki est d'une terre tendre et blanche. Les poteries rouges sont mélangées d'ocre



Fig. 61 (1). Brule-parfum en forme de lion (Comte Naoaki Matsudaira).



Fig. 62 (2). Brule-parfum en forme de lion Sadamori Fonkoui de Kiyauto.

rouge. Elles changent à la cuisson. Les noires sont couvertes d'un émail fait de cailloux pulvérisés, qui, à la cuisson, donne cette couleur. Toutes sont pétries à la main, sans qu'on fasse usage du tour. Il a fabriqué des boîtes à encens, des aiguières, mais surtout des tasses à thé.

Fig. 62 (1). Poterie d'un émail brun faite par Tchôjiro, le premier des Rakous.

Fig. 62 (2). Du même auteur, émail noir.

Karatsou gama.

Ce qu'on appelle Ekaratsou date de Keitchyau (1596), et produit quantité d'objets variés d'usage journalier. La terre est de deux sortes, rouge ou grise. Elle est décorée d'un émail bleu, orange et noir. Cette poterie est très luisante. L'émail noir trace des dessins dans le genre des

feuilles de bambous. Les poteries dont les dessins sont incompréhensibles sont estimées les plus anciennes. Le dessin s'est amélioré peu à peu dans les époques plus récentes. Ces motifs ont dû être, à l'origine, copiés sur des objets coréens.

ORIBI GAMA.

Le four est en Owari, pendant les années Keitchyau (1596-1615). Sur l'initiative de Fourouta Oribé-no-shyau, on commença à faire une espèce particulière d'ustensiles à thé. La terre, en réalité, est analogue à celle des Shino-yaki et très tendre. La décoration est en émail brun très foncé et en émail vert. Les dessins sont presque toujours des plantes. Très souvent, on y voit des motifs de nuages, des cercles, des fleurs de pruniers, tous très élégants.

HIZEN GAMA.

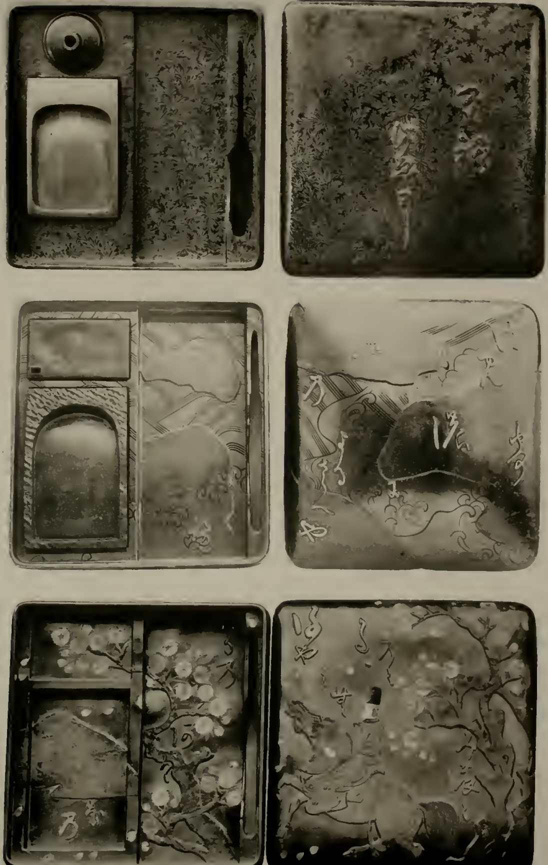
La dureté de cette poterie fut une innovation dans notre pays. Jusque-là, on n'avait guère fait que des ustensiles d'usage courant. C'est dans les années Tèn-shyau (1573-1592) qu'on a commencé à faire dans ce caractère des ustensiles de thé. Ceci est à la gloire de Mikka-dzouki-rokoubéé, qui se servait, pour ses œuvres, d'un sceau en forme de croissant. Elles sont, la plupart, décorées d'un émail bleu foncé d'une couleur brune obtenu par le feu.

Toyotomi Hidéyoshi, lorsqu'il fit la campagne de Chine, logea à Imbémoura, dans la maison du maître-potier Oh-hibiki gorau-zaémon. Il fit faire par les potiers Kimoura, Moritérami, Kanéshighé, des ustensiles de thé et des statuettes. Les poteries couvertes d'épaisses taches jaunâtres, et les *Hidasouki* (cordons de feu), poteries grises couvertes de bandes rouges irrégulières, ont dû apparaître vers cette époque.



BOITE A ÉCRIRE DE LAQUE

XVI[e] siècle (par Honnami Kwau-étsou).



SIXIÈME PARTIE

TOKOUGAWA

CHAPITRE PREMIER

Etat de la société par rapport aux Beaux-Arts.

En dehors de quelques années troublées à leur début et à leur fin, lors de l'avènement des Tokougawa et lors de leur chute, cette période de 260 années environ a été en somme, dans l'histoire japonaise, le temps de la plus profonde paix. Aussi, les lettres et les arts et toutes les industries s'y sont fortement développés. Le plan de domination du monde que caressait Toyotomi Taiko disparut avec lui. Après cet homme, on vit des partis s'agréger. Deux grands partis se formèrent, absorbant les autres, ceux de Tokougawa Iyé-yaçou et de Ischida Mitsounari. Il y eut entre eux une collision à Seki Gahara, qui décida entre eux. La défaite des derniers précipita la ruine de Toyotomi et mit le pouvoir aux mains de Tokougawa Iyé-yaçou. Rapidement, la 8e année Keitchyau (1603), Iyé-yaçou était nommé Séi-i-tai-shyaugoun et installait le Bakoufou à Edo. Depuis la disparition du Bakoufou des Ashikaga, Ota et les Toyotomi avaient, comme Daïjin et Kwampakou, exercé le pouvoir suprème. Dorénavant, le Bakoufou est restauré, et la dignité de Shyaugoun se transmet de père en fils dans la descendance de Iyé-yaçou. Edo devient le séjour de la haute société et du pouvoir. Dès lors, tous les Daïmyaus y ont une résidence. Les artisans et les marchands s'y rendent en foule, venus de tous côtés. Le Bakoufou invita beaucoup de savants et d'artistes. Le terrain où s'étalait la prairie immense du Mouçashi se transforme en une grande capitale florissante, et enfin devient le centre des lettres, des arts et des industries. C'est la période plus tard appelée civilisation du temps de Edo.

Iyé-yaçou, prenant le pouvoir, voulut établir le Bakoufou sur des bases solides et lui assurer une longue durée. Dans ce but, il prit toutes sortes de dispositions ingénieuses, enserra dans des règlements les Khougé et les militaires et comprima les Daïmyaus, tandis qu'il fortifiait la domination de la maison impériale. La tyrannie de cette cour devint plus tard la source des idées du respect absolu dû au prince, et amena l'extinction, par lui-même, du Bakoufou.

Mais il répartit ingénieusement les daïmyaus dans tout le Japon, et, par un contrôle mutuel entre eux, obtint la tranquillité générale. En outre, il organisa une autonomie complète. L'administration financière, l'éducation, la production, l'industrie étaient déléguées entièrement au gouvernement démocratique. C'est surtout à ce système que les arts et les industries doivent leurs progrès.

Le fils de Iyé-yaçou, Hidé-tada, eut le mérite de se montrer très prudent et très libéral. Puis la clairvoyance et la décision du 3e Shyaugoun, Iyé-mitsou, fortifia encore le Bakoufou des Tokougawa, qui fut dès lors prêt à fonctionner pendant plus de dix générations.

Avant cette période, Ota-Nobounaga Toyotomi-Hidéyoshi ayant fait son apparition, les troubles, qui avaient désolé plusieurs années consécutives, avaient été apaisés. L'empire fut unifié; l'aurore de la civilisation rompit l'obscurité d'une longue nuit, et montra une bande de claire lumière. Cependant, la forêt des lettres avait été foulée aux pieds des chevaux, et n'était pas prête encore à donner une fraîche feuillaison. Cependant, à l'époque où nous sommes arrivés, la paix règne. En haut, Goyauzéi Ier (CVI, 1571-1587 — 1611-1617), monarque éclairé et ami de l'étude; et plus bas, Iyé-yaçou, lui aussi ami de l'étude, favorisent les lettres et fondent des écoles. Iyé-yaçou fait commenter les livres canoniques et les histoires par le célèbre confucéiste Foudjiwara-seikwa, et honore son élève Hayashi-razan. Il collectionne les livres anciens, fait publier des ouvrages nouveaux et donne une vigoureuse impulsion aux études. Les études chinoises font beaucoup de progrès; les études japonaises renaissent, et toutes sortes de nouvelles formes littéraires se manifestent. Dans tout le Japon, un goût universel des lettres se fait jour. Et la répercussion de ce mouvement des esprits se fait sentir sur les Beaux-Arts. En encourageant les lettres, Iyé-yaçou tourne les esprits des Boushi vers les goûts studieux, en sorte que l'activité des hommes de valeur, ainsi dérivée, ne s'emploie plus à fomenter des troubles. Cependant, la flamme belliqueuse n'était pas complètement éteinte, et l'esprit de guerre et de massacre n'était pas entièrement disparu. Il était d'une politique très habile de choisir la contrée en fermentation de l'Edo pour en faire le centre du Kwanto. Ainsi, les Boushi de toutes les provinces, qui avaient si longtemps joué du sabre et fait métier du meurtre, se trouvaient là rassemblés dans une cité et ainsi maintenus. En outre, Iyé-yaçou, combinant les deux règlements de Djyauyé et de Kemmou (1232 et 1334-1336), élabora les lois des Boushi, remit en honneur l'ancien esprit des Boushi, l'esprit militaire austère et simple. La mollesse fut appelée mode de la capitale, et le luxe mode des bourgeois, toutes deux honnies et méprisées.

Dans les réunions amicales, les seuls sujets de conversation étaient les fatigues des combats d'autrefois, les exploits des ancêtres, les considérations sur l'art militaire du temps, et les beaux coups de sabre. Ainsi, dans les mœurs et les costumes transparaît encore l'esprit guerrier. L'escrime et la lutte sont florissants. On organise des joutes et des assauts d'armes. Mais la vendetta est strictement prohibée. Peu à peu, cependant, cet esprit dégénéra en appétit sanglant et en vint à se changer en ce qu'on appela plus tard le caractère d'Edokkoo et produisit ce qu'on a appelé Otokodaté.

Iyé-yaçou refit la paix avec la Corée pour mettre un terme à l'expédition en cours, et toléra les relations commerciales avec la Chine. Les relations étaient aussi autorisées avec Makao, l'Annam, le Siam, Goa, Luçon, ainsi qu'avec toutes les îles de l'Océan du Sud, tous les royaumes des deux Indes, avec les Portugais, les Espagnols, les Anglais, les Hollandais, les Mexicains.

A Kagoshima, Hakata, Goto, Hirato, Sakai, Nagasaki, dans tous les ports, beaucoup de gens venaient faire le commerce; et, sur les cotes de Kyoushyou, les daïmyaus et les grands commerçants passaient en bateau dans ces pays en assez grand nombre. Ainsi, d'un côté les

produits étrangers étaient en grande quantité, et, d'un autre, les tendances des Japonais s'imprégnaient d'un sentiment étranger. Des hommes parurent en grand nombre qui se livraient à des recherches en des pays lointains. Un vassal de Daté Maçamouné, Hashikoura-tsonénaga, alla à Rome. Un certain Tokoubéé de Takasago, en Harima, était aussi allé trois fois dans l'Inde centrale. Ils avaient rapporté des objets précieux. Parmi ceux qu'avait rapportés Tsounénaga figuraient son portrait à l'huile par un célèbre peintre italien, une planche de cuivre de la Vierge et des documents officiels sur parchemin, offerts à Tsounénaga par le gouvernement de Rome, et qui existent encore.

Cependant, au cours des années Kwan yei (1624-1644), le Bakoufou publia des interdictions contre la religion chrétienne. On renvoya les missionnaires dans leurs pays et on leur défendit de venir par mer. On interdit au commerce d'envoyer à l'étranger des navires ou de construire de grands bâtiments. De sorte que les relations avec tous les pays étrangers furent complètement supprimées. Cette décision de fermer le Japon fut prise par le Bakoufou quand on s'aperçut que les missionnaires venus d'Europe nourrissaient en secret des desseins de convoitise. Les Japonais qu'ils avaient convertis en vinrent à se révolter à Amakouça, en Higo, et à Shimabara, en Hizèn, la 14e année Kwan yei (1637).

Aussi, bien que toutes les relations avec l'étranger fussent interdites, les voyageurs, qui ne se mêlaient pas de propagande religieuse, mais ne visaient qu'à faire du commerce, comme les Chinois et les Hollandais, furent bientôt autorisés à aborder. Les Hollandais faisaient connaître ce qui se fabriquait dans tous les pays d'outre-mer, et les Chinois dans le Tonkin, l'Annam, le Cambodge. Tous importaient les produits des pays du Sud-Ouest. Comme les gens de Chine et de Hollande avaient toujours cherché à avoir le monopole des relations, et comme le port de Nagasaki avait été désigné comme le seul marché d'échange, les objets de l'étranger entraient au Japon uniquement par l'intermédiaire des deux nations et par Nagasaki. Les Hollandais apportèrent les connaissances et les matériaux d'Europe; ils mirent à la mode l'étude du hollandais chez les Japonais, qu'ils mirent à même de connaître la civilisation européenne. Ce fut là une des forces qui participèrent au mouvement politique d'où sortit la restauration de Meidji.

Iyé-mitsou gouverna pendant environ trente ans. Le gouvernement du Bakoufou jeta un éclat remarquable. Les lettres et les arts progressèrent à pas de géant. La construction du mausolée de Hikkwan et la réparation du château de Edo datent de son temps. Or, sous Iyé-yaçou et Hidé-tada, les constructions de toute la période se rattachent presque toutes à ce dernier monument. Tous les grands travaux accomplis, toute cette poussée d'art, c'est la floraison qui accompagne les Tokougawa. C'est une ère de paix profonde qui a permis ces réalisations. Et pourtant, malgré le règne de cette paix profonde qui éblouit à distance, l'empire des Tokougawa était un monde féodal et oligarchique, ressuscitant des lois et des coutumes abolies, ligottant la pensée, comprimant de haut en bas les fiers et les humbles. C'est, sur tous les plans, un gouvernement formaliste, par lequel les esprits finissent par être déprimés, la société perd son activité, et des mœurs fâcheuses peu à peu se dessinent.

Le 4e Shyaugoun, Iyé-tsouna (1651-1680), d'un tempérament maladif, fatigué par les soins du gouvernement, les abandonnait entièrement au Tairau Sakaï-Tadakiyo, dont l'arrogance et l'arbitraire minèrent en bien des points le travail du 3e Tokougawa. Cependant, même dans ce gouvernement déplorable, il y avait des daïmyaus remarquables tels que : Hoshina Maçayouki, Ikéda-mitsoumaça, Tokougawa mitsoukouni; des lettrés comme Hayashi-shyoun-saï, le bonze Keitchyou, etc.; des artistes comme Kano-kō-i et Kano-tan-nyou ou Soumi-yoshi-Jyokei. En Chine arriva l'invasion des Tartares, à la suite de laquelle des philosophes ou des grands prêtres des Ming se réfugièrent au Japon, tels que Itsouzen Ryouki, Sokou-hi, [Shyou-shi-you (Shyoun

soni), Tchinn-ghèn-in, etc. Leur talent et leur expérience vinrent aider notre civilisation. Nos lettres et nos arts, et aussi nos tissus, laques, poteries, métaux, toutes les industries d'art firent de grands progrès, et la civilisation poursuivit son élan.

Puis vient le temps de Tsouna-Yoshi (V, 1680-1709). Il fit graver des livres, ou bien, établissant le Shyau-hei-Kau, il encouragea beaucoup les études confucéistes. Le Japoniste Kitamoura Righin, le shintoïste Yoshikawa Korétari, l'ingénieur et hydraulicien Kawa-moura Dzouikèn, choisis par lui, ouvrent les voies aux hommes de talent. Le daïmyau de Mito, Tokougawa Mitsou-kouni, le premier, puis beaucoup d'autres après lui, fondent des écoles et appellent des confucéistes. Au début de cette époque, féconde en hommes de talent, on voit au premier rang, dans les lettres chinoises, Kino-shita-jyoun-an, Itô-jyounsaï et autres savants illustres; dans les lettres japonaises, Shimo-Kawabé nagarou, le bonze Kei-tchyou et après lui, Kita-moura Kighin. Dans la littérature légère et les romans : Ihara Saïkakou, Tschikamatsou-mouzaémon. Parmi les acteurs : le 1er Itchi-kawa Daujyou-rau; en Djaurouri, Takémoto-ghi-dayou; en Haikai, Baschyô et ses disciples.

Par suite de la continuité de la paix, les mœurs s'amollirent et tombèrent dans l'afféterie et la volupté. On en vint à ne se préoccuper que de parure, de chants, de danses, de jyaurouri, de décoration mobilière, etc. Surtout dans le makiyé, l'orfèvrerie d'or et d'argent, et tous les objets d'art, le Shyangoun le premier, et après lui les Boushi, les marchands, les acteurs rivalisent d'ostentation. Aussi, ces industries artistiques font-elles de grands progrès en cette période qu'on appelle le temps de Jyankèn-in Tsounayoshi. Cependant, à un certain point de vue, le gouvernement de Tsouna-Yoshi, vers l'époque Ghèn-rokou (1688-1704), ne fut pas une ère de paix universelle et sans aucun trouble. Auparavant, la 3e année Meireki (1657), le grand incendie de Edo avait dévoré, en deux jours, à commencer par le château de Edo, les Yashiki des daïmyaus, ainsi que de nombreux quartiers. Plusieurs milliers d'hommes y trouvèrent la mort. La ville n'était pas encore restaurée, quand, la 16e année Ghenrokou (1703) eut lieu le grand tremblement de terre du Kwautô suivi du grand incendie. Ce fut une lourde charge pour les finances de l'État.

Cependant, le Shyaugoun se désintéressa peu à peu du gouvernement et confia toutes les affaires à ses favoris, tandis qu'il s'abandonnait aux plaisirs. Sans enfants, ayant perdu tous ses héritiers, il tomba pendant sa vieillesse dans de despotiques aberrations. Son gouvernement devint de plus en plus oppressif. Aussi, sous cette grande paix apparente, on sent frémir des passions farouches, et les arts de cette époque, reflétant cet état, prennent un caractère de rudesse.

Après Iyénobou (VI, 1709-1713) Iyétsouyou (VII, 1716-1745), Yoshimouné fut Shyaugoun. Yoshimouné, par ses talents et sa fermeté, répara les fautes de ses prédécesseurs. Il prit garde au relâchement des lois criminelles, il mit en faveur la frugalité, fut accessible au peuple et développa puissamment la production nationale.

En dehors des livres qui traitaient du christianisme, il autorisa la lecture des autres livres européens, de sorte que les connaissances scientifiques de l'extrême Occident pénétrèrent au Japon. Comme les mœurs des Samouraïs, depuis longtemps émoussées par la paix, tombaient dans la mollesse, le Bakoufou, déplorant l'oubli de tradition samouraïque, à laquelle il attachait la plus haute importance, remit en honneur l'esprit militaire et l'art des armes. En même temps il s'opposait à tout excès des prêtres et à toute tentative de violation de la loi. Grâce à toutes ces mesures, l'autorité du Bakoufou fut universellement respectée, et l'on voit apparaître les effets de ce qu'on a appelé la renaissance des Tokougawa.

Les lettres et les arts, à cette époque, ne montrent pas des modifications égales à celles de la politique.

En effet, le Shyaugoun prescrivait la littérature légère et encourageait la littérature

sérieuse. Et, dans le but de corriger les mauvaises habitudes acquises, il préconisait l'économie dont il donnait lui-même l'exemple. Il avait écarté tout luxe de son intérieur, qui était des plus modestes. Il montrait une grande simplicité dans son costume et son régime, simplicité qu'il exigeait chez les daïmyaus. Dans les mariages, la parure, les repas, les présents, tout était réglé. Des ordonnances réglementaient le prix des broderies d'or sur les manches des femmes, les jouets des enfants. Les ornements d'or et d'argent plaqués étaient interdits et les enfants ne pouvaient avoir des poupées de plus de 8 pouces. Le luxe des étoffes et du mobilier était prohibé. En dépit de ces lois somptuaires, la population, habituée au luxe par une longue paix, ne perdait pas aisément ses habitudes. En sorte que tous les métiers poursuivaient leurs progrès. Ainsi, les objets servant à l'équipement des daïmyaus et les sabres atteignent une grande délicatesse de travail.

Le Shyaugoun désirait arrêter l'introduction des objets étrangers. Aussi encourageait-il partout l'industrie nationale, à commencer par la céramique, les laques, les métaux, les cuirs. La plupart des industries nationales acquirent, à partir de cette époque, une remarquable prospérité. En littérature, les lettres chinoises seules étaient brillantes. Les études des anciens textes chinois de style antique comptent plusieurs écoles : Araï Hakouséki, Ioo-tôgai, Woghiyou Soraï, savants illustres, paraissent. Non seulement leur enseignement eut une grande influence, mais encore le courant des études chinoises et l'importation des objets de Chine répandirent peu à peu un goût chinois dans la prose, la poésie et la calligraphie.

Un hôte des Tsing, Ifoukyou, vient au Japon où il laisse des œuvres de peinture, sur l'ordre de Hisan-kô des Tsing. La traduction et la gravure du Soui-Koden ayant été publiées, les conceptions du roman chinois se font jour au Japon. Les peintres des Tsing, Tchin-nan-pin, Hikanghèn, viennent à la même époque. Ce sont là des événements parmi les plus saillants de la période Kyauhau (1716-1736).

Iyéshighé (IX, 1745-1760) succéda à son père au moment où s'affirmait la renaissance provoquée par celui-ci. Mais, souverain d'esprit insignifiant, il ne fit rien. Son héritier, Iyé-harou (X, 1760-1787), fourvoyé par de mauvais conseillers, laissa le Bakoufou tomber encore dans le désordre.

En outre, depuis Iyé-harou jusqu'au XI[e] Shyaugoun, les cataclysmes naturels furent très fréquents. Notamment, plusieurs années consécutives de famine jetèrent le pays dans la désolation. Vers cette époque, parut Matsou-Dahira Sada-nobou qui aida le Shyaugoun et changea du tout au tout le gouvernement. C'est ce qu'on appelle le gouvernement de Kwansei (1789-1801).

Sada-nobou, petit-fils de Yoshi-mouné, était un homme sage, éclairé et lettré. Il réprima tous les abus du gouvernement, encouragea les lettres et l'art militaire et réforma les mœurs. Cependant, la richesse et la prospérité se développèrent, les mœurs redevinrent luxueuses, et, après la retraite de Sada-nobou, l'état général du pays était florissant. Les études japonaises étaient revenues en faveur, et parallèlement se fortifiait le sentiment national. Un parti croissait qui déplorait l'effacement de la maison impériale et la prépondérance du Bakoufou.

Cependant, le Shyaugoun et, à son exemple, la population s'abandonnaient au plaisir. Les mœurs allaient se dépravant, les lois se relâchaient, l'étiquette créait des formules et des rites compliqués. C'est pourtant, vue sous un certain angle, une période extrêmement brillante, que cette période appelée le temps du Ohgoshyo.

A Edo surtout, les savants, les lettrés, les artistes forment une phalange serrée. Les lettres se ressentent de l'influence de la classe bourgeoise. Les poésies, les contes comiques, les romans, les peintures du genre vulgaire sont très appréciés de la majorité.

Kyauto cesse peu à peu d'être le centre de la culture qui s'est transportée à Edo et qui reçoit l'impulsion de la culture chinoise venue par Nagasaki. Les écrivains chinois paraissent en

foule. L'art des vers chinois jette un éclat sans précédent. Le chinois classique est pratiqué dans la bonne société. Ce qu'on appelle « la peinture de lettres » devient à la mode. Enfin, on voit paraître dans cette ère de paix générale un nouveau genre de culture.

Nous arrivons à Iyé-yoshi (XII, 1838-1853). Le Raudjyou (conseiller d'État) Midzouno Tadakouni, s'inspirant de l'esprit de Kyauho et de Kwansei, et voulant mettre un frein au luxe, prohibe la vente des objets de luxe, limite le prix des parures, fait des préparatifs militaires et s'efforce de régler les mœurs. Mais l'élan du temps était irrésistible. Les goûts sont tournés vers le luxe et les mœurs sont vouées au plaisir. Dès lors se précipite la décomposition intérieure du Bakoufou. Un mouvement très ardent se dessinait en faveur du gouvernement direct de l'Empereur. Mais le gouvernement Shyaugounal avait pendant longtemps donné une prospérité telle que le souvenir en demeurait encore, si bien que sa trame ne pouvait être déchirée en un matin.

Cependant, alors qu'on ne s'y attendait pas, en 1853, la flotte américaine apparut soudain à Ouraga et le long songe de paix s'évanouit. L'Empire s'agite, les esprits se surexcitent, l'élan militaire se réveille. L'opinion se fait jour avec violence, qui veut ouvrir les ports, repousser les Barbares, honorer l'Empereur et punir le Bakoufou. Enfin arrive la dissolution du Bakoufou. Alors le Japon revient à l'ancien gouvernement direct de l'Empereur. La nouvelle ère de Meidji s'ouvre; l'aspect de la société change du tout au tout, des progrès considérables sont réalisés.

CHAPITRE II

Caractère et évolution des Beaux-Arts de cette époque.

Dans notre histoire, rien n'est aussi brillant que la civilisation de cette période et la continuité de la paix est sans exemple dans le monde. Tout s'est alors développé, mais d'un développement fait d'éléments complexes. Les Beaux-Arts et les industries ont donné une production abondante; et il n'y a pas lieu de s'étonner si une grande complexité s'y manifeste. A partir du début de cette période Keitchyau, 1596), la prospérité règne pendant 50 à 60 ans. La culture progresse. Cependant, comme on n'est pas loin de la période des troubles, et comme Iyé-yaçou, Iyé-mitsou encouragent l'art militaire, la richesse et l'influence appartiennent aux familles militaires, et un reste belliqueux des provinces subsistant toujours, les esprits sont portés encore vers le goût des armes. Aussi voit-on dans la peinture même une tendance à la force et à la rudesse, au tourmenté et à l'excessif. L'architecture fait reparaître des formes abandonnées par la période précédente.

L'école de Kano, en peinture, se perpétue et est proclamée dominatrice. Elle seule poursuit un développement original. Les maîtres Sanrakou, San-setsou exercent leur influence. Ils sont imprégnés de l'esprit des Boushi et portent bien la marque de leur temps. C'est surtout quand on arrive à Tannyou, dont le grand talent honore son école, qu'on voit bien paraître le goût de l'époque. Les Kano seuls sont alors en pleine prospérité et peuvent être regardés comme les Shyaugouns du monde de la peinture.

En architecture, Iyé-mitsou réglemente les maisons des Boujin, ainsi que des fermiers et des marchands. Les artistes, liés par ces règlements, sont gênés dans leur développement.

Cependant, lorsque le Bakoufou est consolidé, les efforts de l'architecture sont portés vers la construction des temples funéraires de Nikkwau et vers l'agrandissement du château de Edo. Ces œuvres sont mises au nombre des beautés du Japon. Les daïmyaus aussi construisirent des châteaux sur leurs domaines, et tous se font de magnifiques et solides yashikis à Edo. La construction devient de plus en plus prospère, et les métiers de sculpteurs sur bois et sur pierre et tous ceux qui tiennent des arts décoratifs prennent un grand développement. En raison même de leur prospérité, ces arts en arrivèrent à une minutieuse division du travail.

Iyé-yaçou pensionna des maîtres dans tous les arts, en envoya à l'étranger, d'où il en fit venir d'autres. Des procédés nouveaux, des matières nouvelles furent introduits chez nous. De célèbres tchyajin ayant paru, tel Kobori Einshyou, non seulement la cérémonie de thé fut de plus en plus pratiquée, mais toutes sortes de formes nouvelles firent leur apparition dans la céramique et la laque. Quant à l'art des jardins, il devint florissant. Le palais détaché, auquel Einshyou consacra les forces de la fin de sa vie, en fut l'idéal.

Lorsque le Tokougawa posa les bases de la féodalité, la constante préoccupation du Shyangoun fut de régler par des lois tous les points du cérémonial; de sorte que, depuis l'Empereur jusqu'au plus humble sujet, la conduite de chacun était délimitée. Il rendit la société très formaliste et il pesa sur les consciences, soit en chassant le christianisme, soit en forçant les gens à croire au Bouddhisme, soit en adoptant le confucianisme des Soung, qu'il propagea dans le monde intellectuel.

Dans le monde des arts s'établit un culte excessif de la tradition. On eut horreur de changer quoi que ce soit aux vieilles formules et aux anciens procédés. Si par hasard on osait une innovation, on ne désirait plus y apporter aucune modification. L'esprit de coterie et l'exclusivisme garrottaient le talent. Tous les artisans tombaient dans la minutie. Les religions étrangères étant prohibées, on proclama l'ordre d'élever dans tout l'Empire une chapelle bouddhique à chaque maison. Alors furent exécutées en quantités innombrables les statues bouddhiques. Mais les artistes ne produisirent que des statuettes de petites dimensions. Ils ne s'essaient plus aux images grandioses; et, même dans les petites, leur talent est loin d'atteindre l'antique.

En littérature se produit la réaction des écoles de Kwamboun (1661-1673), et l'influence en littérature se transportant en bas de la société, on voit surgir soudain les idées démocratiques. A l'époque suivante, dite de Ghèn-rokou (1688-1704), la littérature vulgaire est florissante et étouffe la littérature noble. Dans les arts, des maîtres paraissent, qui essaient de conquérir une indépendance de style et de se lancer dans un nouveau domaine.

Les peintres célèbres de ce temps se livrent chacun à la spécialité où il excelle. Toça mitsonoki abandonne le style de sa maison et éclectise les procédés de Toça et de Kano. En outre, n'étant pas retenu par le style de sa maison, il subit des influences contemporaines. Il cherche à innover. Et quand bien même la contexture de ses sujets est archéologique, il y ajoute une saveur populaire. Il y a dans son œuvre quelque chose de la beauté de Moronobou et de Kwaurinn. Il déplore les défauts du temps, mais il y sacrifie. S'il ne manque pas parfois d'une certaine crânerie, il est en général modéré dans ses tentatives et inventif. Mais il n'a pas assez dépouillé les vieilles formules.

Quant aux industries, en dehors du style d'école se montre ce qu'on appelle la sculpture de ville (sculpture bourgeoise). En opposition avec l'orfèvrerie parue jusqu'alors, elle laisse voir un goût bourgeois très prononcé. C'est le temps de Ghèn-rokou qui répond aux mœurs luxueuses et faciles d'alors. On se livre alors à l'ostentation et à une frénésie de parure. Les sabres et les différents objets d'habillement, qui ne visaient autrefois qu'à l'utilité réelle, sont devenus des objets de parade et, dans leur exécution, on en vient à rivaliser de beauté et d'ingéniosité.

La décoration architecturale atteint le comble de la magnificence. Comme il a été dit précédemment, les incendies étaient fréquents à Edo et les yashiki durent être refaits souvent, surtout après le grand incendie des années Meireki (1655-1658). Les yashiki de tous les daïmyaus généralement tendent à la simplicité. Cependant, le temple de Kwamnon, à Açakouça; le Gokokouji, à Ouéno; la salle centrale de Kompon, la salle de Mon-jyou, ainsi que la porte des deux Maharadjas-niwau, par exemple, ne le cèdent pas même aux temples de Nara et de Heiau, et montrent la beauté architecturale de cette époque.

Pendant les quarante et quelques années qui s'écoulent de Kyau-hô à Ho-reki (1716-1764), les peintres de l'époque, Okou-moura Maçanobou, Mishi-kawa Souké-nobou, Ishigawa Toyonobou, etc., fournissent une production aimable relevant de l'école vulgaire. Cependant, ainsi qu'il a été dit plus haut, le Shyaugoun Yoshi-Moumé s'employa avec ardeur à réformer les abus et s'efforça de remettre en honneur la simplicité des mœurs et les goûts militaires. Les arts, qui s'étaient développés pendant la période Ghèn-rokou, se trouvent alors arrêtés. La longue période de paix donnait pour principale préoccupation publique les diverses fêtes annuelles qui amenèrent un excès de cérémonial et de formalités. Ce fut ainsi surtout dans les cortèges des daïmyaus, lorsqu'ils se relevaient à Edo pour leurs séjours réglementaires. Leur arrivée était un prétexte à un grand déploiement de pompe, à une rivalité de faste et de magnificence. Aussi, après Ghèn-rokou et Kyanto, les industries de Edo devinrent florissantes. On fit pour les processions militaires quantité d'objets précieux qui sont très réputés.

L'orfèvre Yokoya Somin inaugura le genre de ciselure, dit pictural, et manifesta son talent dans les kodzoukas et les ménoukis. D'autre part, à cette époque, comme la société tout entière s'adonnait aux lettres chinoises, les vers et la prose chinois amenèrent un désir d'imiter les dessins et peintures de Chine. De là vint, pour notre civilisation, un élément décoratif brillant et très particulier.

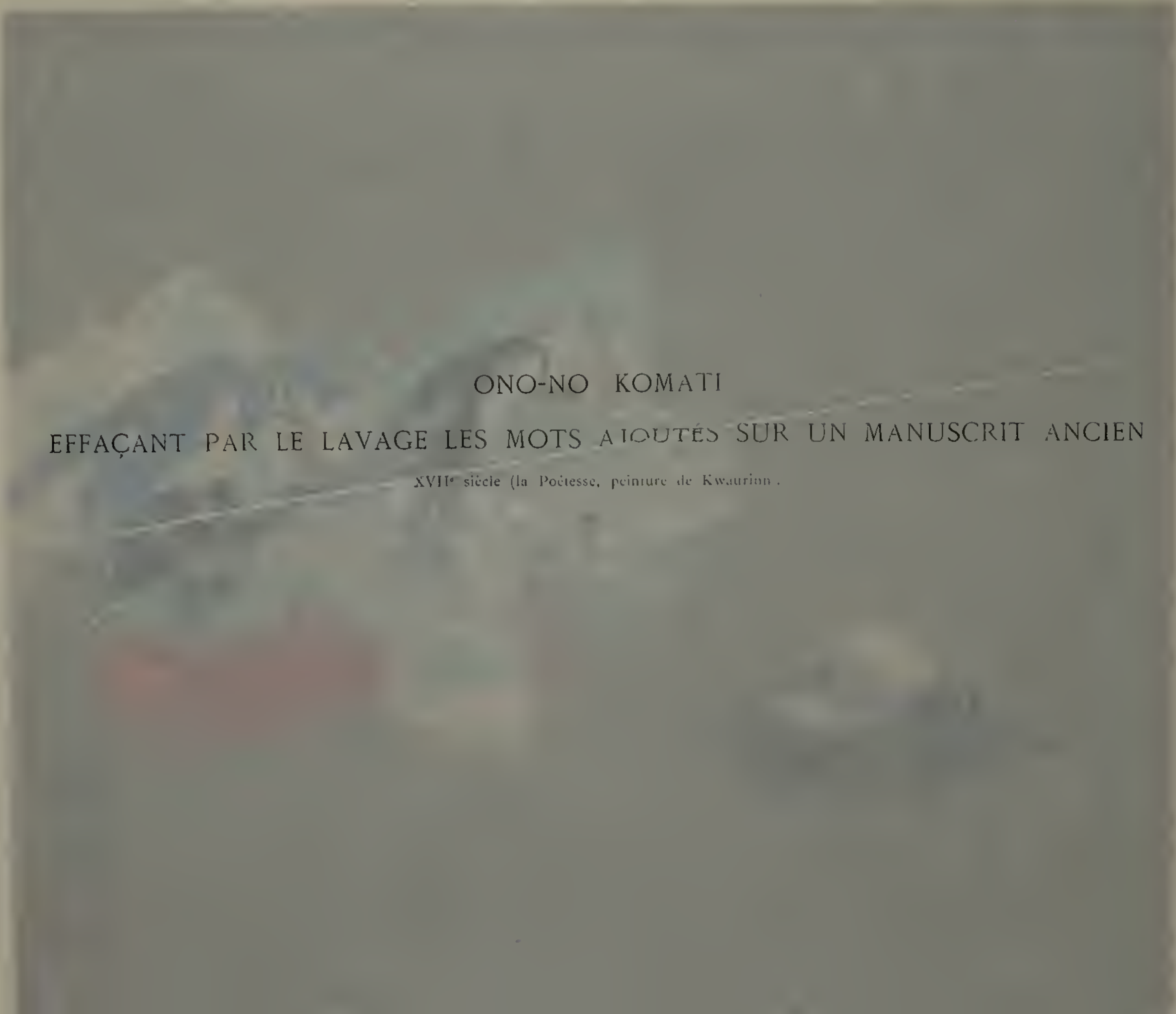
Vers Meiwa (1764), le monde artistique, à Edo comme à Tokyau, montre un idéal très différent. Cette époque était l'apogée du gouvernement de Bouké. L'excès de la prospérité se fait sentir à Edo, où les Samourais et le peuple vivent dans tous les délices de la paix. Aussi les goûts populaires suscitent les poésies légères et comiques, les œuvres humoristiques et les romans, qui prennent un brillant essor. En même temps apparaît un genre de peinture semblable. Et l'on voit surgir des quantités innombrables de peintures légères ou comiques et de croquis prestement enlevés.

Les romans et les contes, nécessitant des illustrations, font faire à cet art d'immenses progrès. Un romancier de ce temps, Tané-hiko, disait volontiers : « L'auteur a beau avoir un grand talent et un pinceau varié et original, si à son ouvrage ne s'ajoute pas le charme des dessins et le mérite de la gravure, il ne peut pas espérer faire monter la valeur du papier dans la capitale. »

Une école d'illustrateurs remarquables se montra alors, presque tous se rattachant à l'école dite Oukiyoé. Cette école répondait au goût du temps. Elle s'enorgueillissait de Katsou Kawa Shyounthyau, du second Harou-nobou, du premier Toyokoni Keisaï, etc. Ces artistes répondaient au goût du temps et à l'idéal des conteurs contemporains.

Tandis qu'à Edo triomphe la mode de l'école Oukiyoé, à Kyauto, au contraire, le goût approuve ce qu'on appelle le dessin de lettré et le courant de la poésie et de la littérature chinoises. Là, favorisée par l'exemple des peintres chinois venus au Japon et par la mode des albums, la peinture distinguée et aristocratique est prospère. Elle compte des artistes comme Ghi-nankai, Iké-taiga, etc.

Cependant paraît Marouyama Okyo qui, se trouvant en présence de ce mouvement, s'assimile ce qu'il y a de meilleur dans chacun de ces maîtres et révèle à Kyauto un art composite et



ONO-NO KOMATI

EFFAÇANT PAR LE LAVAGE LES MOTS AJOUTÉS SUR UN MANUSCRIT ANCIEN

XVIIe siècle (la Poétesse, peinture de Kwaurinn).



parfait. Tandis que des célébrités apparaissent en foule, Shibakaukan pour la première fois emploie la peinture à l'huile. Déjà, en Kwan-yéi (1624-1644), Yamada Ouémon est connu pour avoir fait de la peinture européenne, mais ces procédés n'avaient pas été transmis.

Dans les autres arts et industries, le développement montre, en général, une tendance populaire. Ainsi, les bourgeois du temps, en matière de sculpture, aiment une décoration de premier ordre dans les netsouké, les blagues à tabac. Pour les poupées servant de jouet, on rivalise d'habileté. Dans l'orfèvrerie et les laques, on trouve des décorations variées et vives. Pour les tissus et les teintures, on suit le goût des acteurs, en général très populaire. On renonce aux formules jusque-là consacrées par l'étiquette, et l'on recherche l'originalité.

De Bounkwa et Bounséi à Kéitchô (1804-1868), l'impulsion donnée par les dessins chinois se communique peu à peu et atteint le Kwantô. Bountchyan, Tchinzan, Kwazan s'y adonnent, chacun avec un genre personnel.

A Kyauto, d'un côté Tano-moura Tchikoudèn procède de l'école de la peinture de lettré ; d'un autre côté, Matsou-moura Go-shyoun se fait un nom à part dans l'école Shidjo. Vers cette époque, les érudits versés dans les études japonaises se lèvent par essaims. On approfondit et on commente l'histoire ancienne et le vieux langage. L'archéologie renaît. Tanaka-totsoughèn et d'autres, influencés par ce mouvement, ressuscitent l'ancienne peinture des Toça. D'autre part, comme orfèvre, Zan-rokou ; comme laqueur, Kôminu, etc., copient l'art ancien jusqu'aux tissus de nishi-djin. On arrive à produire des sabiori en vieilles couleurs.

Cependant, les troubles intérieurs et les difficultés extérieures étant devenus menaçants, les esprits entrèrent partout en effervescence et, abandonnant l'école archéologique, les Beaux-Arts se jetèrent dans un genre plus énergique et plus mâle. Puis, la lutte pour l'existence devenant plus âpre, les idées modernes prenant leur essort, on voit les Beaux-Arts et les industries se plonger dans le réalisme. Ainsi se montrent Goshyoun, Hokouçaï, Hiroshighé en peinture ; Seimin dans la fonte ; Gotô Itchi-jyau en sculpture ; Mioura Kèn-ya en céramique. A cette époque, l'Empire est en effervescence. Les circonstances ne sont guère favorables aux lettres et aux arts, et l'on ne peut alors espérer voir une floraison semblable à celle des jours précédents. On touche à la révolution de Meidji.

CHAPITRE III

Peinture.

Sous les Tokougawa, tous les genres d'art qui avaient successivement paru depuis mille ans et jusqu'aux styles nouveaux de Chine ou des pays de l'Asie du Sud et de l'Occident se sont harmonisés. Dans la peinture, des styles divers se manifestent. Chaque artiste suit son goût personnel et adopte un procédé qui lui convient. Les uns ont un style épris de la grande beauté noble ; d'autres montrent un genre clair et simple, le « genre de lettré » ; d'autres enfin s'attachent à un réalisme populaire. Pendant trois siècles environ que dura cette période, le pays étant fermé, la vie y étant facile, la peinture est calme et sans grande originalité. On semble incapable de créer des procédés neufs, ou de tenter de sublimes efforts. Bien entendu, cette période de trois siècles ne s'est pas écoulée sans présenter des intervalles qui diffèrent entre eux.

Depuis le début des années Keitchyau jusqu'aux années Kwamboun (1596-1603-1661), de Iyé-

yaçou Ier à Iyé-tsouma IV, on s'adonne entièrement au style de l'époque de Monoyama. Le pinceau est hardi, le coloris brillant. Toutes les écoles, Soga, Ounkokou, Hacégawa, Kano, ont une tendance analogue, et reflètent le goût des militaires (Boujin). Vers la fin de cette période, en Chine, les Ming s'écroulent et les Tsing's s'élèvent. Des Ming arrivent au Japon Saïryou, Inn Ghèn, Mokou-an, Sokouhi, qui se font naturaliser, apportent quantité d'anciennes peintures et produisent eux-mêmes de nombreuses œuvres. Chacun d'eux a des disciples.

De Kwaubonn à Ghèn-rokou et jusqu'à Shyau-tokou (1661-1676), sous les IVe, Ve, VIe et VIIe Tokougawa, la pensée reprend son essor, la conception et l'exécution agrandissent leur domaine, et les Kano, entre autres, jettent un grand éclat. Les maîtres de Toça, Soumiyoshi et Kwaurinn, atteignent la cime de l'art et de la beauté.

De Kyauho à Hô-rèki, pendant un peu plus de 30 années, c'est-à-dire pendant la période qui fut vraiment l'apogée des Tokougawa, alors que le pays jouit d'une tranquillité et d'une paix sans pareilles, les peintres produisent des œuvres charmantes et délicates, sans qu'aucun grand maître surgisse dont la renommée éclipse les autres. Cependant, à partir d'Hôreki (1764), la religion et la politique sont peu à peu troublées; et, depuis An-yei et Tenniei jusqu'à la fin de Kyauwa (1804), la nation tombe dans la mollesse et les mœurs efféminées. La peinture alors se vante de son afféterie et en vient à n'être plus qu'une distraction sans portée. Toutefois, à Kyauto et dans le Kwan-saï se conserve un goût très différent de celui de Yédo, ce qu'on appelle « le style de lettré ». Ce goût, passant Nagasaki, pénètre graduellement dans toutes les provinces et se répand de plus en plus. Ghin-ankaï le premier, puis Tchimmei, Shyabouson, etc., s'amusent au « dessin méridional » (Nangwa). Kouma-shiro Shyonkô, Sô-shi-séki, et d'autres encore, s'éprirent des dessins chinois (Tsing), de Tchiu-nam-pin. Enfin, du dessin des Ming provient une nouvelle école à tendance naturaliste, celle de Marouyama Okyo.

A partir de Bounkwa jusqu'à Meidji (1804-18...), les peintres chinois de Kyauto suivent le style de Okyo. L'ouverture du pays aux étrangers jette une certaine confusion dans les esprits; aussi les tendances de la peinture sont-elles incertaines. On voit apparaître, dans le style de la 4e avenue, Matsou-moura-goshyoun; dans le genre de Sôghen, Gankou; l'éclectisme du Nord et du Sud réalisé par Tani Bonn-Tchyau; les dessins, soit Ming, soit Japonais, de Hara-zaï-tchyou; les dessins Ming-Tsing de Tano-moura-tchikouden, de Watanabé Kwazan; le renouveau du Yamato avec Tanaka Totsoughèn, Oukita, Ikkei, Okada Taméyaçou, etc.; les peintures populaires de Katsou-shika Hokouçaï, etc. Toutes les écoles surgissent à la fois et rivalisent à la fin de la période de Tokougawa. La peinture d'Extrême-Orient montre là une ère de grandeur. On peut dire que le courant révolutionnaire de Meidji a pris sa source à cette époque.

Exécution.

La peinture du commencement des Tokougawa, depuis Keitchyau, par Kwan-yei jusqu'à Mandji (1596-1615; 1624-1644; 1658-1661), poursuit le style de Momoyama, surtout dans la composition. Elle ne s'astreint pas à la recherche d'une perspective très parfaite; elle tend à la liberté du caractère. Nombreuses sont naturellement les peintures qui semblent se prêter aux goûts des Boujin.

Kaï-bokou you-shyau, d'un pinceau ferme et sûr, s'attache à un style particulièrement simple.

Soga Tchyokou-an montre un art imposant et un métier de plus en plus serré.

Kano San-Setsou, d'un pinceau gras et franc, est épris de simplicité; Shyau-Kwadau étudie son genre et atteint un caractère de liberté. A cette époque, comme artistes ayant des idées neuves et un style original, il faut citer Kwau-yetsou et Matabéé. Ces deux hommes pourraient être considérés comme appartenant aussi à l'époque précédente. Leur lignée se continue à cette époque des Tokou-

gawa. Matabéé apprit son art sous les Toça et travailla le Soghèn. Il a surtout pris pour sujets des scènes de mœurs. Son coloris est joli, et son pinceau extrêmement délicat.

A partir de Kwamboun, par Ghèn-rokou, jusqu'à Shyautokou (2e période), on voit Kano-morinobou, mélangeant le japonais et le chinois, montrer un pinceau très habile. Naonobou manie l'encre liquide avec une parfaite liberté. Il crée un style particulier qui reflète exactement les goûts des chefs militaires du temps de Tokougawa et qui s'est perpétué pendant longtemps. A partir de cette époque à peu près, le coloris des Kano est vif, et pourtant il garde une harmonie qui séduit l'œil.

Toça Mitsou-oki, se basant sur le genre proprement japonais, s'inspire insensiblement des Kano, et introduit dans son art les aspirations magnifiques d'un âge brillant. Il fait transparaître avec douceur un modelé et des lignes calmes.

Ogata Kwaurinn possède au suprême degré l'invention et le style. Son dessin est entièrement pris à Kwau-etsou. Son coloris, particulièrement vif, emploie franchement l'or et l'argent, en poudre ou appliqué. Il entasse la couleur en épaisseur sur le papier et la soie, et produit l'effet d'une sculpture en bas-relief. Dans les œuvres de grande dimension, la trace du pinceau disparaît autant que possible. Cette peinture est faite pour plaire à l'œil de loin.

Hanabouça Itchô et Kouzoumi Mori-kaghé montrèrent une certaine élévation d'idée. Leur triomphe n'est ni dans l'harmonie de couleur ni dans la délicatesse ; il est dans la liberté du pinceau et le nouveau de la composition.

Hishikawa Moronobou et Miyagawa Tchyaushyoun ont montré un talent original. Moronobou ne le cède à Mitsou-oki ni pour la délicatesse du pinceau, ni pour la beauté de la couleur. Le pinceau de Tchyaushoun, dans sa liberté, n'est au-dessous ni de Naho-nobou, ni de Tsouné-nobou. Dans le coloris de ce peintre, le mélange des tons vifs et légers et l'agencement habile des autres couleurs atteignent une harmonie suprême, et que personne peut-être n'a jamais dépassée.

En somme, en ce qui concerne le coloris, on peut dire qu'à cette époque de Ghèn-rokou (1688-1704) apparaissent les artistes qui l'ont manié avec la plus parfaite maîtrise.

En Kyauhô (1716-1736), il ne surgit pas d'artistes montrant un talent original et puissant. La peinture de cette période, presque toujours, tombe dans la convention. Quand arrive l'époque Temmei (1781-1789), on voit affluer un grand courant de peinture chinoise. On étudie les peintures Tsing, d'un joli naturalisme, et l'on s'inspire des œuvres littéraires des Youèn et des Ming. Rapidement on échappe à l'imitation servile, au profit d'un genre encore marqué de plus d'originalité, mais puisant ses inspirations dans la littérature et les mœurs de la Chine. L'école de Marouyama, entraînée par cette mode de la peinture chinoise, produisit un genre naturaliste qui se plut à représenter fidèlement les scènes de ce pays, ses paysages, ses fleurs et ses oiseaux. Cette école montre un coloris et un style léger et sobre. Pour les fleurs, les oiseaux et même les paysages, la plupart du temps, elle n'emploie pas de lignes doublées. Elle trace habilement le contour d'un seul coup de brosse qui donne un trait bien fondu. Elle ouvre aussi une voie nouvelle par ses recherches dans la manière d'exprimer les ombres. D'autre part, un des meilleurs éléments artistiques de cette époque fut l'école Ouki-yoé. Son style et sa composition n'étant pas retenus par des règles fixes, chaque artiste s'abandonnait à ses propres idées et cherchait des procédés personnels. Ils se sont attachés à des effets nouveaux.

Depuis Bounkwa jusqu'en Meidji (1804-1867), la peinture reprend de la vigueur. En même temps, la littérature se tourne vers l'antiquité. La peinture japonaise ancienne renaît. Les peintres se plaisent aux sujets historiques ; ils recherchent les procédés, le dessin et la couleur du temps des Foujiwara et de Kamakoura.

A la même époque, Oadau, Shiba-Kaukan, etc., copient des tableaux hollandais. Dès lors, on adopta l'arrangement et le clair-obscur européen, et beaucoup d'artistes s'essayèrent à ce genre de peinture.

MAITRES ET ŒUVRES

Écoles Toça, Soumi Yoshi, Kwau-Rinn. Renaissance japonaise.

Toça mitsou-oki, fils de Mitsou-nori, fut Sakonshyaughèn du sous-second 5e rang. Il entra en religion et devint Hò-ghèn. Il est surnommé Jyaushô. Il étudia avec son père et un des élèves de celui-ci, et travailla particulièrement le style de Kano. Il réunit au plus haut degré à la fois le génie du Japon et celui de la Chine et, par un long travail, arriva à la maîtrise du pinceau. Il releva le prestige de l'école Toça, qui périclitait depuis Mitsonobou. Il mourut la 6e année Ghènrokou (1693), à l'âge de soixante-quinze ans. Ses personnages à l'antique, et même ses fleurs, oiseaux, plantes, animaux, insectes, poissons sont tous des œuvres superbes.

Vue de Matsoushima (1 paire de paravents) — Marquis Tokougawa Yoshinori.
Oiseaux (1 paire de paravents à fond d'or). — Marquis Kouroda Naganori.
Scènes du Ghenji monogatari.

Toça Mitsou-nori, fils de Mitsou-oki, entra en religion sous le nom de Jyau-zan, et garda les traditions artistiques de la famille. Il passe pour un grand talent. Ses meilleures œuvres sont confondues avec celles de son père.

Toça Mitsou-yoshi, fils de Mitsou-souké, était renommé en Horeki (1751-1764). Il reçut de nombreuses commandes du gouvernement.

Mitsou-sada, fils aîné de Mitsou-yoshi, fut Toça-no Kami, et Edokoro. Il éleva une maison à part dans le monde de la peinture.

Soumi-yoshi Hiromitchi, second fils de Toça Mitsou-yoshi, est élève de Mitsou-nori. On l'appelle ordinairement Naïki. Il entra dans les ordres la première année Kwanboun (1661) sous le nom de Jyokéi, et devint Hôghèn. L'année suivante, il changea son nom en celui de Soumiyoshi. Son pinceau fut employé par les Tokougawa. Il est aussi question d'un ancien Souni-yoshi Hôgèn (ce doit être Souni-yoshi Kei-ninn), connu pour son talent de peintre.

Jyôkéi peignit de nombreuses légendes de temples et de familles et des monogatari. Son style ressemble assez à celui de son aîné Mitsou-nori.

Légende de Tanzo-mine (2 makimonos) en collaboration avec Koukéi — Tanzan Jinjya.
Vie de Shyau-Tokou-Tai-Shi (5 makimonos).
Hashi-hime monogatari.

Soumi-yoshi Hirozoumi, fils aîné de Jyokéi, entré en religion la 4e année Ghènrokou (1692) sous le nom de Goukei, fut Hogèn. Son style ressemble à celui de son père; mais il le dépasse en force et en sentiment de la vie. Il est renommé pour sa peinture japonaise.

Légendes des Hatchimangou de Hakozaki.
Vues de la capitale et de ses environs — Musée impérial.

Soumi-yoshi Hirotsoura, fils de Hironao, appelé communément Naïki, prit modèle sur les grandes œuvres de Toça. Il parcourut toutes les provinces, peignant partout et partout laissant des œuvres. Les Soumi-yoshi, pendant plusieurs générations, furent employés, de même que les Kano, par les Tokougawa, comme maîtres-peintres. Mais leur réputation pendant longtemps demeura inférieure à celle des Kano. Ce n'est qu'avec Hirotsoura qu'elle arrive à l'égaler.





Ita-ya Hiromaça, plus tard religieux sous le nom de Keishyou, étudia la peinture comme élève de Soumi-yoshi Hiromori. Il passe pour supérieur à son maître. Les Shyaugoun l'employèrent comme maître-peintre au même titre que les Soumi-yoshi.

Nonoura Sô-tatsou, surnommé I-nèn et Ryou-séi-kèn, né en Noto, résida d'abord à Kanazawa, en Kaga, puis vint à Kyauto et étudia sous Kano Eitokou. Il travailla aussi avec Soumi-yoshi Jyokéi. Il s'assimila ce qu'il y avait de meilleur dans les deux écoles et se fit un style original. D'autre part, profondément épris de la manière de Hon-nami Kwau-etsou, il l'imita dans ses animaux, oiseaux, fleurs et plantes. D'une imagination brillante, il s'adonna surtout à la peinture décorative. Il vivait vers Kwan-yéi (1624-1644).

Plantes et fleurs (1 paire de paravents).

Ogata Kwaurinn, surnommé Jyannei, Kausei et Haushyonkou, né à Kyauto, fils aîné de Ogata Sôkèn, étudia d'abord avec Yaçou-nobou et Goukéi, puis, s'inspirant de Kwau-tsou et de Sô-tatsou, il créa un genre original. Il excelle à la fois dans les personnages, le paysage, les fleurs, plantes, oiseaux et animaux. C'est un artiste d'un génie noble, dont le pinceau magique transfigure ce qu'il peint. Son idéal est très haut, son métier parfait. Grand admirateur des œuvres de Kwau-etsou, il a fait des laques d'or et créé quantité de motifs nouveaux. Il ouvrit à Kyauto un magasin où il exerça le métier de laqueur. On l'appelle vulgairement Karigané-ya. Ses dessins ont servi pour les poteries, les tissus, l'orfèvrerie. Ils sont connus encore sous le nom de motifs de Kwaurinn et estimés dans le monde entier. Il mourut la 1re année Kyau-hau (1716) à l'âge de soixante-deux ans. Son humeur était fière et indépendante, assez dédaigneuse de l'étiquette. Sa conduite plus d'une fois étonna ses contemporains, qui sentaient en lui un homme extraordinaire.

Fleurs et plantes (paravent). — Comte Okouma Shighé-nobou.

Le dieu du vent et le dieu du tonnerre (paravent). — Comte Tokougawa Mitei Taka.

Éventails semés (paravent). — Comte Daté Mounénori.

Grav. en couleurs, V. — La poétesse Ono-no Komati lavant un manuscrit. — Manao Tanimori, de Tokio.

La célèbre poétesse Komati fut accusée d'avoir fait passer pour sienne une poésie ancienne. L'accusation lui présenta un manuscrit ancien auquel elle ajouta préalablement le poème de Komati. Celle-ci, pour prouver son innocence, lava le manuscrit; l'encre fraîche fondit dans l'eau tandis que l'écriture ancienne ne s'altéra pas.

Ogata Kèn-zan, 2e fils de Sôkèn, frère cadet de Kwaurinn, de son nom : Shinn-sei, surnommé Shisoui, Reikai et Tau-in, étudia la peinture avec son frère Kwaurinn et fit des peintures d'un genre particulièrement élégant et simple. Il fut aussi habile laqueur. Mais son triomphe est la poterie. Il est très estimé pour l'originalité de ses formes et de ses motifs. Kèn-zan aimait la poésie chinoise et japonaise. Quelquefois il commente en vers ses propres œuvres. C'était aussi un Tchyajinn. Vers la fin de sa vie, il vint à Tokyau et demeura au faubourg de Iriya.

Watanabé Shikō, né à Kyauto, étudia d'abord le style de Kano, puis suivit Kwaurinn et fonda lui-même une école. Son coloris est beau et riche. Ses paysages à l'encre sont particulièrement pleins de saveur. Okyo les qualifiait de chefs-d'œuvre, et, dans plusieurs de ses peintures, il imite Shikō.

Tatebayashi Kaséki servait le daïmyau de Kaga en qualité de médecin. Il vint à Edo et s'appela Shiraï. Il suivit Kwaurinn et s'imprégna profondément de la tradition de ce maître.

Sakaï Hau-itsou, dont le nom était Bounsèn, a reçu aussi les surnoms I-shinn, Toryou, Oson, Teihakoushi. Fils du daïmyau de Sakaï, Tadayaçou, frère cadet de Tchouyi, il était très maladif. Trop indépendant pour se plier facilement à l'étiquette des Bou-mou, il quitta sa maison et entra au Houganji de Kyauto; il se rasa la tête et se fit bonze. Il est connu dans le monde sous le nom de Hau-itsou-shyau-ninn. Plus tard, il se retira à Edo. Puis il vécut en pleine solitude, dans un ermitage où il se livrait à la peinture. Il avait étudié les écoles de Kano, Toça et Marou-yama, qu'il

avait bien pénétrées, quand, par hasard, il vit une peinture de Kwaurinn, dont il fut ravi. Recherchant partout les œuvres de ce maître, il les copia pendant plusieurs années et enfin dégagea sa personnalité. Il grava beaucoup de dessins de Kwaurinn, le Ogata Ryou Impe (Recueil des sceaux de l'école Ogata) et se fit l'ardent propagateur de cette école. Ses peintures offrent dans leur beauté un caractère particulier de noblesse. Cela tient à la pureté d'âme de l'homme. Il était aussi calligraphe et poète de talent. Il mourut la 11ᵉ année Bounsei (1828). Ses disciples sont nombreux.

Fleurs et oiseaux aux 4 saisons (paravent). — Tokyau. — M. Beppou Kin Shitchi.
Fleurs et plantes (makimono). — Musée impérial.

Souzouki-ki-itsou suivit Hau-itsou, dont il fut l'élève. Ses meilleures œuvres sont égales à celles de son maître.

Ikéda Koson, d'Etchigo, venu jeune à Edo, étudia la peinture d'après Hau-itsou. Vers la fin de sa vie, il s'inspira des Ming et modifia sensiblement sa manière.

Tanaka Totsoughèn, de Owari, vint à Kyauto. Son talent de peintre lui valut le titre de Hau-kyau. D'abord épris du style de Foudjiwara nobou-zané, il l'étudia et se l'assimila. Son œuvre a la vie et le mouvement de l'ancien Toça de Ko Toça. Dans ses dessins de costumes et d'intérieurs, il montre une érudition archéologique qui n'est égalée par aucun de ses contemporains. Totsoughèn, d'un caractère sincère et droit, ne fit jamais un mensonge. Il disait souvent : « Si je perdais la vue, je mourrais. » Or, dans la vieillesse, il devint aveugle. Totsoughèn fit honneur à sa parole. Désirant la mort, il se priva de nourriture pendant plusieurs jours. La mort ne venait pas. Il se coupa alors la langue avec les dents, dit-on, et mourut. C'était le 3ᵉ mois de la 6ᵉ année Bounsei (avril-mai 1823).

Oukita Ikkéi, de son nom Kaï; car Ikkéi est un surnom. Né à Kyauto, venu à Edo, épris de peinture, il eut d'abord pour maître Tanaka Totsoughèn, près duquel il apprit beaucoup, puis il étudia plusieurs années les œuvres des anciens Toça, et, dégageant sa personnalité, finit par devenir un artiste de talent. Il aimait la poésie japonaise et se montra bon calligraphe. C'est à cette époque que les vaisseaux américains vinrent demander à entrer en relations avec le Japon. Le Bakoufou voulait la paix. Or, Ikkéi était pris d'inquiétude pour son pays. Si on lui demandait une peinture, il représentait la dispersion des Mongols envahisseurs par le souffle des dieux. C'était une façon allusive d'éveiller dans les esprits l'idée d'expulser les Barbares.

Pl. LII (1). — Konkwai Soshi (rouleau de peinture fantastique). — Naoyuki Koumagaï, de Kioto.
Mariage de renards (peinture en rouleau de Oukita Ikkei).

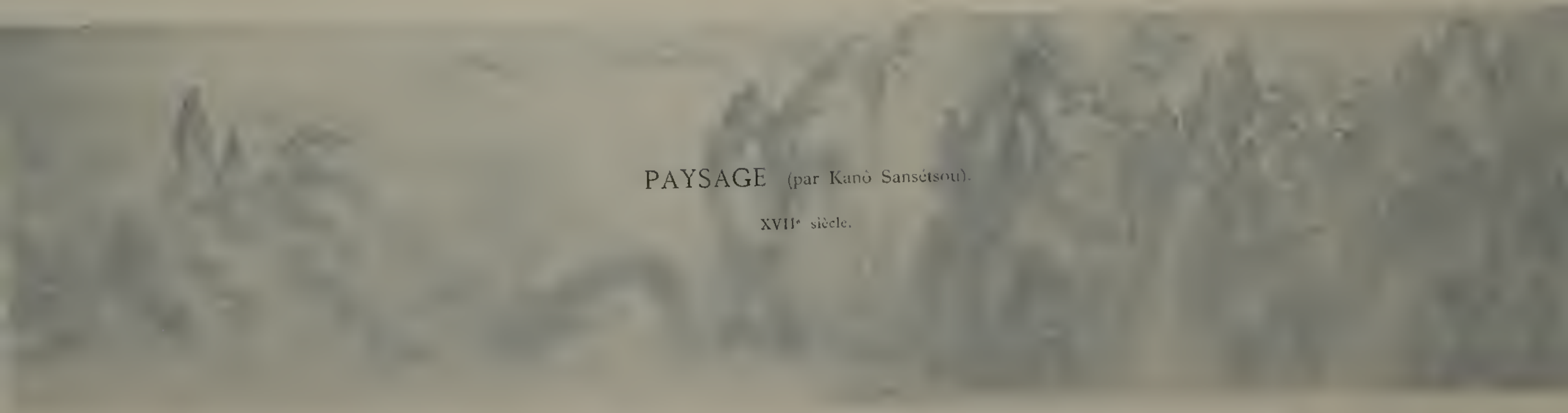
Cette peinture, œuvre de Ikkei Oukita, est en rouleau makimono. D'après la vieille tradition, on dit que les renards ont le pouvoir de posséder les hommes et de faire la procession de mariage en temps de pluie. Ce rouleau représente le mariage des renards déguisés en seigneurs. L'auteur a ainsi critiqué les mœurs.

Kauryouko commença par étudier la peinture de lettré, puis il rechercha le vieux style japonais dans Oukita Ikkei et d'autres. Enfin il s'inspira du Toba Sôzyau et créa un genre nouveau assez original.

Okada Taméyasson, de son nom Reizei Sabourau, né à Kyauto, fut d'abord fils adoptif de Kano Eigakou, puis fonda une école. Il aimait les anciennes œuvres des Toça, prit pour modèles Mitsounaga et Nobouzané avant d'acquérir son talent. Sa peinture est élégante, son coloris délicat. A la fin de sa vie, il copia la vie illustrée de Hau-nen-shyau-ninn du Tchion-in, et dit alors qu'il avait beaucoup progressé. Il mourut la 1ʳᵉ année Kokwa (1844), à l'âge de soixante-sept ans.

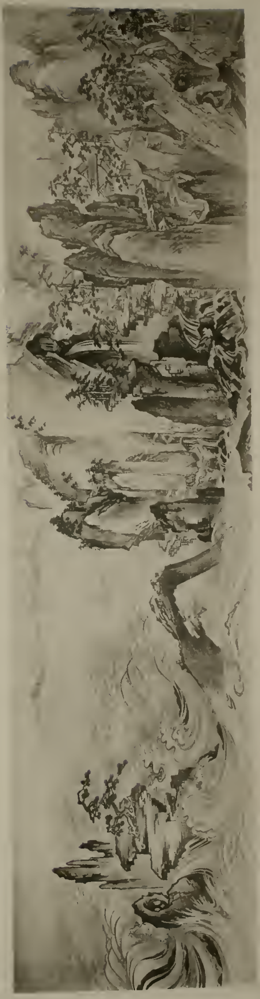
Pl. LII (2). — Fête shintoïste. Reohi Mourayama d'Osaka.

Peinture de Toménari Réizei représentant une fête shintoïste. Elle mesure environ 5ᵐ,60 de hauteur. Nous reproduisons ici la partie inférieure du tableau. L'auteur a peint d'après les anciens



PAYSAGE (par Kanô Sansétsou).

XVIIe siècle.



maîtres Mitsounaga, etc., et par suite cette peinture montre tout le caractère de l'ancienne école de Foujiwara.

Takashima Tchi Harou demeurait d'abord à Ohsaka, puis vint à Edo, s'inspira du style des Toça et le posséda bien.

Harazaitchyou, né à Kyauto, s'inspira des œuvres des Ming; le coloris de ses paysages, fleurs et oiseaux, est délicat. Il copia aussi les peintres japonais anciens et modernes et réussit dans la peinture archéologique et les reconstitutions de scènes de cour.

École Kano, Oumkokou, Soga, Hacégawa.

Kano Sansetsou, dont le véritable nom de famille était Tchiga, fut adopté par Sanrakou, et, prenant le nom de Kano, fut surnommé Jassokoukén. Il apprit la peinture avec Sanrakou et plus tard modifia sa manière. Ses paysages, fleurs, plantes, oiseaux, animaux, par leur beauté et leur simplicité antiques, vont de pair avec les œuvres des grands maitres, et il passe pour le génie de ce temps. Sa maison est appelée Kyau Kano. Il mourut la 4ᵉ année Kei-an, à l'âge de soixante-trois ans (1651).

Pl. LIII. — PAYSAGE, par Kanô Sansetsou.

Partie de la peinture de paysage en rouleau. La composition grandiose et l'aménagement savant sont dus au sérieux et mûr talent de l'auteur. Le sujet et l'exécution sont pleins de pittoresque et d'originalité.

Miyan-moto Mouçahi, surnommé Nitèn, né en Harima, était fils de Kèn-kakou Mounisaï. Son nom ordinaire était Mouçashi. Il devint fils adoptif de Minamoto Bouémon. Expert en escrime, il inventa l'art des deux sabres. Épris de peinture, il étudia Kaï-Hokou youshyau et s'inspira aussi de Mokké. Peintre, il fut fidèle à l'escrime, dont il représenta des assauts. Son pinceau est ferme et vigoureux, son encre calme et savoureuse. Nitèn mourut la 2ᵉ année Shyauhau (1645), à l'âge de soixante-quatre ans.

Shōjyau (le bonze), surnommé Shô-shô O, né à Nara, était un caractère peu ordinaire. Il étudia l'ésotérisme. Jeune encore, il aimait la calligraphie. S'éprenant de Kau-ya-taishi, il parvint à le comprendre entièrement. On le compte parmi les trois pinceaux de cette époque. Il aimait aussi la peinture. Il étudia d'abord Sanrakou, puis Mokké; enfin il se fit une manière personnelle. Généralement il évite l'éclat et recherche uniquement la sérénité. A la fin de sa vie, il se construisit un ermitage à Otokoyama, et, du nom qu'il y inscrivit, s'appela Shyau Kwado. Il y termina ses jours dans la méditation et s'éteignit la 10ᵉ année Kwanéi (1639), à l'âge de cinquante-six ans.

LES 7 SAGES DANS LA FORÊT DE BAMBOUS. — Katsoura. — Gaushyo.
LES 16 RAKAN (16 kakémonos). — Kyauto. — Daï-tokouji.

Kano-koï, qui s'appelait Sada-nobou, était de Ashikaga, en Shimotsouké. Il apprit la peinture avec Kano Mitsou-nobou et arriva à le surpasser. Plus tard, il s'inspira de Sesshyou et de Mokké. Ses paysages, ses personnages, par la vigueur du pinceau, paraissent d'une grande originalité. La mort de Kano-taka-nobou étant survenue à cette époque, ses fils Yaçou-nobou, Mori-nobou, Nawo-nobou étudièrent ensemble sous Koï. Celui-ci mourut la 13ᵉ année Kwanboun (1673).

GOUSHYOUN INSTALLANT LE TAMBOUR DE REMONTRANCE. — Kyauto. — Nishi. — Hongauji.
YIN T'ANG DÉNOUANT LE FILET A TROIS FACES. — Kyauto. — Nishi. — Hongauji.
PAYSAGE A L'ENCRE (1 paire de paravents). — Vicomte Akimoto Okitomo.

Kano Yaçou-nobou, 3ᵉ fils de Taka-nobou, surnommé Eishin, Bokou-shiau Saï. Bien qu'au fond son talent n'égale pas celui de Tanyo et Tsonné-nobou, ses deux frères aînés, il a dignement continué les traditions de sa famille. La 3ᵉ année Kwanboun (1663), il fut chargé par

l'empereur de peindre des sages dans le Shishindèn. Il réussit dans les paysages, fleurs et plantes, oiseaux et animaux. Il jouit, en son vivant, d'une grande renommée. On l'appelait Nakabashi Kano. Il mourut la 2e année Jyokyau (1685).

Kwannon a la cascade. Pivoines et lions (3 kakemonos). — Tchi-seki-in.

Kano Mori-nobou, fils aîné de Taka-nobou, surnommé Tan-you-saï, fut promu à la longue Hō-in du ministère du Palais. Il reçut d'abord de Koï les procédés de la famille, avec ses frères Nao-nobou et Yaçou-nobou. Lorsqu'il fut arrivé à la maturité du talent, il étudia les maîtres des Soung et des Youen, et aussi Sesshyou, et enfin il montra un talent personnel extraordinaire dans le style japonais et le style chinois. Dépassant le genre de sa famille, il créa un style particulier puissant et magnifique. Ceux qui plus tard ont étudié les Kano ont tous pris pour modèle Mori-nobou sans pouvoir atteindre à sa hauteur.

Mori-nobou, étant allé voir Tokougawa Yéyaçou, en Sourouga, lui plut beaucoup. Yéyaçou lui accorda, pendant les années Ghèn-na (1615-1624), un yashiki, dont le terrain se trouvait à la levée de Kadji-bashi, à Edo. De là le nom de Kadji Bashi Kano qu'on lui donna de son temps. On dit que Tan-you consacra toutes les dernières forces de sa vie à la légende du Jyou Hogaïzan, de Nikkwauzan. Sa réputation a retenti par tout le Japon. Tous les grands, tous les gens de bonne famille venaient lui demander des œuvres, aussi en reste-t-il beaucoup. Il mourut à l'âge de soixante-treize ans, la 2e année Empau (1674).

Pl. LIV. L'empereur Guio. — (Marquis Nakahiro Ikéda).

Peinture de Tannyou à l'âge de soixante ans, moment où son talent atteignait son complet développement.

Il compte parmi les grands artistes du Japon et avait de si nombreuses qualités que nous ne pouvons les citer toutes; mais cette peinture, reproduisant un sujet historique, d'une composition aisée et savante, d'un sentiment élevé et d'une exécution soignée, peut donner une idée de la haute valeur de l'artiste.

Légende de Nikkwau (3 makemonos). — Nikkwau. — To-sho-gou.
Fleurs et oiseaux (1 paire de paravents). — Marquis Tokougawa Yoshi-nori.
Lipeh allant voir une cascade; Pavillon et paysage (8 cloisons mobiles). — Palais de Katsoura.
Tigre (cloison mobile). — Kyauto. — Nauzèn-ji.
Tchong Liang, conduisant les 4 chèvres blanches, fait visite a l'empereur King. — Hongan-ji (peinture murale).
Visite de l'empereur Wou Ti a Swang moc (dais peint). — Hongan-ji.
Les 36 poètes (36 feuilles). — Tōkaïdau. — Myoshinji.
Beauté s'éveillant. — M. Kawassaki Shyau-zau.
Paysages des 4 saisons (1 paire de paravents). — Kyauto. — Myokakouji.

Katsouda Tchikouwo, né en Aki, employé par le Shyaugoun pendant les années Mandji (1658-1661), apprit la peinture avec Kyou Hakou, réussit dans les fleurs, les oiseaux et les personnages en couleurs. Plus tard, il changea sa manière, préféra le Saumié et s'inspira beaucoup des deux Setsou.

Kano Nao-nobou, second fils de Taka-nobou, frère cadet de Tan-you, est surnommé Jiteki-saï. Après de longues années de travail, il posséda à fond les procédés de sa famille et acquit une manière personnelle. Il a laissé une quantité d'œuvres, d'un dessin enlevé, et ses peintures soignées ne sont pas rares. S'étant assimilé les procédés de Mokké, il chercha la distinction et l'élégance en dehors de la forme réaliste. Jouissant d'une grande faveur auprès du troisième Shyaugoun (Iyemitsou), il éleva une nouvelle maison à Kobikitchō. Aussi l'appelle-t-on Kobikitchō Kano. Ses descendants continuèrent sa profession et beaucoup furent d'excellents artistes. Il mourut la 3e année Kei-an (1650), à l'âge de quarante-quatre ans.

Les sept sages dans la forêt de bambous. — Palais de Katsoura.



L'EMPEREUR GUIO (par Kanô Tannyou).

XVIIe siècle.



Kaï Hokou Yousetsou, fils de Youshyau, élève de son père, s'inspira plus tard d'œuvres anciennes et finit par changer de manière, après s'être assimilé le style des vieux Kano.

Guerriers (1 paire de paravents). — Wakayama — Iwasaki-mohé.
Plantes d'automne. — Kyauto. — Hounganji, Bibliothèque.
Chasse. — Kyauto. — Hounganji, Bibliothèque.

Oumkokou Tōyo, fils de Tō Eki et petit-fils de Tō-gan, fut, comme son frère cadet Tō-ji, Hō-kyau et célèbre comme calligraphe.

Hacégawa Tō-tchyō doit être un parent de Tō-hakou; il fit bien les personnages, fleurs et plantes à l'encre. Son pinceau pur a tout à fait l'ancien style.

Kano Einō, fils aîné de San Setsou, appelé généralement Noui-no Souké, et surnommé Sansei, étudia d'abord avec son père, puis suivit Yaçou-nobou qu'il pénétra profondément. Il aimait les lettres et était très habile expert en vieilles peintures. C'est lui qui publia le Hon-tchō-gwashi.

Kano Tsouné-nobou, fils de Ji Teki-saï Naonobou, jeune encore perdit son père et reçut alors les conseils de Tan-you-saï, qu'il parvint quelquefois à égaler. Son pinceau est à la fois élégant et magistral.

Cent grues et cent singes (2 kakémonos). — Vicomte Tsoutchiya Shighénao.

Konzoumi morikaghé, né à Kyauto, surnommé Itsou-tchinn et Mou-ghyau-saï, eut pour maître Kano Tan-you. Il aimait aussi le style de Sesshyou et les vieux Toça, et encore Ba-yen Kakei. Il s'assimila ces maîtres et se forma un talent. A la fin de sa vie, il s'attacha à Foudjimoura Yōkèn et étudia le Tchyau-dau, dont il aimait la mode gracieuse. Ce qu'il a fait de mieux peut être mis de pair avec le grand maître de Higashiyama. De tous les artistes sortis de l'école de Kano, lui et Hanabouça Itchō sont les deux grands maîtres créateurs d'un nouveau style complètement indépendant de ce qui a existé précédemment. Il mourut pendant les années Ghèn rokou (entre 1688 et 1704).

Course de chevaux de Kamo (paravent). — Vicomte Akimoto Okitomo.
Paysage aux 4 saisons. — Vicomte Foukou Oka Kautei.

Hanabouça Itchō, dont le véritable nom de famille était Taga Shin-kau et les surnoms : Soui-wō, Ippo-kan-jinn; Tchō-kō, Hokou-sō-wō, était d'Ohsaka. Fils de Taga-hakou-an, à l'âge de quinze ans il suivit son père à Edo, demeura dans Gofoukou-matchi, étudia la peinture avec le maître du Bakoufou, Kano Yaçou-nobou.

Itchō, dont le pinceau était indépendant, ne se modelait pas sur son maître; si bien que Yaçou-nobou finit par se fâcher et le renvoyer. Dès lors, Itchō changea de style et fonda une maison particulière. Il prit le surnom de Ghyau-oun et se lia avec Kikakou, Ran-setsou, etc. Il excella dans les personnages et surtout dans les scènes de genre. Il aimait les sujets étranges et fantastiques. La 11e année Ghèn-rokou (1698), il fit un dessin qui ridiculisait les Shyaugouns. Cela lui valut l'exil à Miaké-jima, où il resta 12 ans. Là, il exécutait des peintures qu'il envoyait à ses amis de Edo, et dont la vente lui permettait de subvenir aux besoins de sa mère. Ces peintures sont signées Hokou Sōwō. Gracié la 6e année Hōli (1709), il revint à Edo et prit alors le nom de Hanabouça Itchō. Sa réputation s'étendit de plus en plus. Il mourut la 9e année au Kyau Ho (1724), à l'âge de soixante-treize ans.

Les 12 mois (makimono). — Marquis Kouroda Nagashighé.

Pl. LV (1). — Sous une auvent, par Hanabousa Ittchô. — Baron Kouki Ryou-itchi

Des gens s'abritent sous l'auvent d'une porte. Comme la précédente, cette œuvre porte la signature Foudji-nobou. L'une et l'autre doivent dater du milieu de la vie de Itchô.

Pl. LV (2). — Bateau de passage, par Hanabousa Ittchô. — Baron Kouki Ryou-itchi.

C'est une peinture célèbre qui rassemble dans un bateau des Samourais, paysans, ouvriers, marchands, chacun avec son costume et son allure caractéristiques.

Kano Tô-oun, de son nom Maçou-nobou, 3e fils de Goto Ritsoujyau Mitsou-yori. Doué d'un talent fort remarquable dès sa jeunesse, il étudia avec Tan-you qui l'adopta. Puis il s'établit à part. Il est connu sous le nom de Souwa-gadaï Kano.

Tsourou Sawa Tanzan, de Edo, étudia sous Kano Tan-you. Son pinceau est solide et vigoureux. Plus tard, il fonda une famille. En Ghèn-rokou (1688 et 1704), il fut appelé à Kyauto par l'empereur Higashi-yama (CXIII), qui lui demanda maintes peintures. Il travailla aussi aux peintures du Tôgou Goten.

Kano Tchika-nobou, fils aîné de Tsonné-nobou, fut maître peintre du Bakoufou et nommé Naka-tsoukaça Kyau Hôgèn. Il passe pour un maître célèbre.

Kano Miné-nobou, 2e fils de Tsouné-nobou, élève de son frère, dont il a tout à fait le style, prit le nom de Matsou-moto en fondant une famille.

Kano Yau-sen, fils aîné de Mitchi-nobou, a un style qui ressemble absolument à celui de son père.

Kano Tô-shyoun, fils aîné et élève de Kano Ghènsén, de son nom Yoshi-nobou, remonta au style de Sesshyou et peignit à la manière ancienne. Depuis To-oun, il n'y a que lui comme Kano de Fouçouga-dai.

Kano Sokou-yo, second fils de Kano Sosen, de son nom, Toyo-nobou, peintre de talent, conserva les traditions de la famille. Plus tard, il servit le daimyau de Kaga.

Hanabouça Yppo, fils adoptif de Itchô, de son nom Nobou Katsou, prit le style de son père. Il excelle dans les pochades. On l'appelle le second Itchô.

Tatchibana Morikouni, qui prit plus tard le surnom de Soken, était d'Ohsaka. Il étudia sous Tsourouzawa Tanzan. Il excelle à la fois dans les personnages, les paysages, les fleurs et les oiseaux. Il vulgarisa le dessin en faisant imprimer de nombreux modèles.

Le bonze Fougwai, né en Hitachi, demeurait dans une grotte de la montagne d'Odawara, en Sagami. Ami du bonze Shinn-etsou, on le cite pour sa vertu et sa science. Il avait un talent inné de peintre. Il a fait des peintures de Darma et de Hotei. Son pinceau peut aller de pair avec celui de Shyau Gwa Dau. On lui payait ses peintures avec du riz. Il vivait entre Ghèn-rokou et Hoéi (1688-1700).

Momoda Ryou-ei, surnommé You Kau-sai, apprit la peinture avec Tan-you.

Yamamoto Sotei, apprit aussi la peinture avec Tan-you, puis alla demeurer à Kyauto, où il acquit une réputation. Il fut en relations d'intimité avec le Tchyajinn Foudjimoura Yokèn. Celui-ci exécuta des ustensiles de parfum et de thé dont il fit peindre la plupart par Toça Mitsou-nari et Sotei.

Kano Ei-sèn, fils aîné de Tchika-nobou, de son nom Fourou-nobou, fut Hogèn. Élève de son père, il prit beaucoup le caractère de son grand-père Tsouné-nobou.

Sawaki Soushiki, de Edo, étudia sur le tard avec Itcho et fonda une famille. Cependant, beaucoup de personnes classent son œuvre dans l'école Oukiyoé.

Yamagoutchi Sekkei, de Kyauto, prit les procédés Sesshyou et s'inspira de Mokké, puis se



1 — SOUS UNE AVERSE (par Hanabousa Itchô).

XVIIe siècle (le baron Kouki Ryou-itchi).



2 — BATEAU DE PASSAGE (par Hanabousa Itchô).

XVIIe siècle (le baron Kouki Ryou-itchi).





fit un style personnel. Il a peint des paysages, des plantes, des fleurs, des oiseaux, qui par leur coloris simple, la fermeté du pinceau et l'expression générale, ont le caractère de la lune d'automne. Il vivait en Kyau-hō (1716-1736) alors que la mode ne goûtait pas ce genre; de sorte que peu de ses œuvres ont été conservées.

Kau sou-kokou, appelé aussi Takahisa et surnommé To-ryou-wō, Gakou-shi-saï, épris du style de Itchō, se fit élève de Soushi et le surpassa, dit-on. Ses peintures ou encres de paysages, personnages, fleurs ou oiseaux, sont traitées toujours très librement. Il excella dans les bergeries et les pochades.

Ishida Youtei, de Kyauto, étudia d'abord sous Tau-kei, fils de Tsourou Sawa Tauzau, et finit par être maître de ses procédés. Plus tard, il dégagea sa personnalité. Sa manière est soignée et jolie. Okyo fut quelque temps son élève.

Go-shyoun-méi, dont le nom de famille est Igarashi et le surnom Kokau, de Nigata Etchigo, commença à étudier avec Kano Yoshi-nobou ; puis prenant pour modèles les œuvres des Soung et des Youen, il changea de genre. Il réussit dans les personnages et les paysages en couleurs et à l'encre. Il s'était construit un pavillon où il peignait. On dit qu'il y travailla 40 ans sans en descendre. Il était calligraphe renommé. Sa réputation brillait en Horeki et Meiwa (entre 1750 et 1772).

Takata-kei-ho, de Hino, en Aumi, étudia d'abord le style de Kano, puis prit Koken pour maître. Son style est fruste. Il a surtout réussi dans les personnages. Il était connu à la même époque que Go-shyoun-mei.

Yoshi-moura Shyouzan, d'Ohsaka, fut Hōgèn, étudia les Kano et en saisit bien l'esprit.

Oh-oka-shyounbokou, d'Ohsaka s'inspira des Kano et fut Hōgèn. Il passa, pendant un certain temps, pour un des meilleurs artistes.

Matsouno Baizan, né à Owari, pénétra profondément le style des Kano, fut Hōgau du Shiki-bou-kyau. Les peintures du Fouji ont fait sa réputation.

Soga Shōhakou, de son nom Iki, et surnommé Djyasokou-ken, Kishinn-saï, né en Icé, fixé à Kyauto, étudia d'abord sous Taka-ta-kei-hō, puis s'inspirant du style de Djyasokou et de Sesshyou, finit par créer un style nouveau. La vigueur de ses personnages et de ses paysages est parfois extraordinaire. Ses personnages ont parfois un caractère d'étrangeté qui va jusqu'au fantastique. Il mourut la 3e année Temmei (1783).

Paysage. — Tokyau. — M. Kata-no Shirau.
Hwangs-hi Koung et Tchang-liang. — Tokyau. — Collection Takaminé Sidéi-wo.
Oh-ishi-yoshi-wo conseille la soumission (2 kakémonos). — Kyauto. — Collection Takémoura Tō-béé.

Kano I-sèn, de son nom Eishinn, surnommé Ghèn syau-saï, fils aîné de Koré-nobou, fut Hō-in. Il conserva bien la tradition. Ses dessins enlevés à l'encre ont l'esprit de Ji Teki Saï et lui ont valu de la renommée en son vivant.

Kano Sei-sen, nom : Oça-nobou, surnom : Kwaï Shinn Saï, fils aîné et élève de Eishinn.

Kano Shō-sen, nom : Maça-nobou, fils aîné et élève de Oça-nobou.

École Ouki Yoé.

Iwaça Matabéé, nommé Katsou-motchi, était le dernier fils de Moura Sighé Araki Settsou-no Kami.

Moura Sighé servit Nobou-naga, montra des qualités militaires et devint Taishyou de Settsou. Il demeurait dans le château de Itau. Plus tard, il refusa d'obéir à Nobou-naga. Celui-ci et son fils assiégèrent le château pendant plusieurs années. Moura Sighé finit par quitter le château et se

réfugier à Amagaçaki, où il s'ouvrit le ventre, dit-on. A cette époque, Matabéé n'avait que deux ans à peine. Sa nourrice l'emporta à Kyauto où elle se cacha au Honganji. Il prit le nom de famille Iwaça, du côté maternel. Aimant la peinture, il travailla de longues années et devint un artiste de talent. Il allia ce qu'il y a de mieux dans le coloris de Toça, de Kano et de Soghèn, reproduisit les scènes de mœurs du temps, et fonda une école. De son temps, on l'appela Ouki-yoé Matabéé. Sa renommée était universelle. Personne n'ignorait le nom de Matabéé.

Le 3e Shyaugoun Iyé-mitsou ayant entendu parler de son talent, l'appela à son château, où il mourut la 3e année Kei-an (20 juillet 1650).

En Mousashi Wouma Gori, à Semba-moura, dans le Kita-in, il y a, dans le Haïden du To-shogou, un tableau des trente-six poètes, qui est sans doute un Matabéé authentique. Au verso du dessin on lit l'inscription : « 17e année Kwan-ei, 6e mois, 12e jour (4 août 1640), imitant le maître peintre Toça-mitsou-nobou, Iwaça Matabéé-no-jyau Katsou-motchi *pinxit*. »

Iwaça Katsou-shighé, de son nom ordinaire Ghèn-béé, fils de Matabéé, dit-on, reproduisit les mœurs du temps dans leurs détails. Le daïmyau d'Etchizen le pensionna pour cela. On dit qu'il peignit, en Kwam-boun (1661-1673) les portes de la salle des grues du château de Foushimi.

Hishikawa Moronobou, surnommé You-tchikou, appelé aussi Kitchibéé, né en Awa, d'une famille de brodeurs, vint tout jeune à Edo et commença par faire uniquement du dessin de broderie. On ne sait comment il a étudié. Il s'est sans doute inspiré du style de Matabéé, ou bien a cherché l'idéal des Toça et des Kano. Il a fondé une famille. Il a bien représenté les mœurs nationales et les beautés de ce temps. Ses formes gracieuses et son sentiment voluptueux plaisent au premier coup d'œil. Il eut beaucoup de succès. Il a peint quantité de vues de printemps, de scènes de théâtre, de promenades en bateau, etc. Il mourut en Shyautokou (1711-1716) à l'âge de soixante-dix ans. Ses fils Morofouça et Moronaga étudièrent avec lui et continuèrent son style.

Pl. LVI. — Théâtre par Moronobou (makimono). — Musée impérial.

Ce makimono, qu'il a mis plusieurs années à faire, est un chef-d'œuvre. Il y a plusieurs scènes. Nous donnons ici une des scènes de théâtre.

Youzèn était de Kyauto, demeurait dans Ghi-on-matchi. Habile dans le genre Ouki-yoé, il emprunte les élégances anciennes et dessine un nouveau genre de motifs modernes et fut lui-même chef d'école. Qu'il peignit des éventails ou des papiers de tenture ou des vêtements à l'encre ou en couleurs, on pouvait les laver sans que la couleur s'effaçât. C'est ce qu'on appelait alors décor à la Youzen. On lui en demandait de toutes parts. Tous les teinturiers lui commandaient des motifs, si bien qu'on dit : la teinture Youzen. Il vivait de Tenwa à Hoyei (1681-1711).

Kwaï Ghetsoudau vivait en Kyau-hau et Shyautokou (1711-1736). Il habitait Edo. Il peignit de belles femmes, d'un coloris simple et élégant. Mais ses compositions, montrant une ou plusieurs femmes, manquent de variété. On ne connaît pas bien sa vie. Il signait Do-hau ou Au-tchi. Si ces deux signatures appartiennent à deux personnalités différentes, il semble que Do-hau l'emporte comme coloriste.

Tori-i Kiyo-nobou demeurait d'abord à Kyauto, puis se transporta à Edo. C'est le fondateur de l'école de Tori-i. Il peignit d'abord en s'inspirant du style des Hishikawa, puis devint chef d'école. Ses personnages sont de formes rondes et pleines, d'expression tranquille. Dès lors, les annonces de théâtre furent peintes dans le style de Tori-i. Il fit beaucoup d'estampes, en noir ou en couleurs, qui eurent de la vogue. Il était à son apogée vers Kyauboun (1716-1736). Son frère cadet Kiyo-oumaçou et le fils de celui-ci Kiyo-mitsou continuèrent le style de Tori-i et firent beaucoup d'estampes.



THÉATRE (par Moronobou).

XVIIe siècle (Musée impérial).



O Ryou, née à Edo, fille de Yama-zaki Boun-émon, avait un goût inné pour la peinture et devint une artiste célèbre de l'école Ouki-yoé. On l'appelait Oryoué. Elle vivait vers Kyau-hau 1716-1736). Ses peintures sont dans le style de Hishikawa-moronobou. Elle a fait beaucoup d'œuvres d'une composition remarquable.

Miya-gawa Tchyau-shyoun, de Miya-gawa-moura, en Owari, vint à Edo, pratiqua le style de Kano, fut frappé du style de Hishikawa-moronobou et s'inspira aussi des œuvres des Iwasa. Il reproduisit exclusivement les amusements des hommes et des femmes de ce temps. Son coloris est élégant et distingué, et ses œuvres ont une harmonie rare. Ses contemporains l'ont beaucoup admiré et l'ont déclaré maître. Il signait Yamato-è Miya-gawa Tchyau-shyoun. Sur un portrait qu'il a fait de lui-même et daté Kwau-hau, 2e mois, 1er jour (5 février 1742) il se donne soixante et un ans. Il a été à son apogée de Kyau-hau jusque vers Ghèn-boun (1716-1736).

Son fils Shyoun Soui suivit son style et plus tard changea son nom en celui de Shyau-sen.

Okou-moura Maçanobou habitait à Edo dans Tori-shiwo-matchi, où il était libraire, ce qui ne l'empêchait pas de bien faire le Ouki-yoé. Il prit le nom de Yamato Eshi. Il peignait de belles femmes, des guerriers, des démons, etc. Il a fait plus tard des planches représentant des paysages en perspective dits Ouki-yoé, ou des chasses autour du Fouji. Elles eurent une grande vogue. C'est là le commencement des Bénié (estampes rouges). Il vivait avant et après Kyau-hau (1716-1736).

Nishi-gawa Souké-nobou demeurait à Kyauto. Il étudia d'abord la peinture sous Kano Einô, puis se livra entièrement au genre Ouki-yoé. On l'appelait Nishi-gawa-ryou. Il eut beaucoup de vogue entre Kyau-hau et Kwan-yen (1716-1751). Son style et sa construction puisent à la fois chez les Kano et chez les Toça. Son coloris est délicieux. Le sentiment du pinceau est élégant. Son style exprime bien la tranquillité et la joie de son temps. Il a fait beaucoup de femmes et aussi beaucoup de dessins et d'estampes. On peut dire que c'est le grand maître de l'école Ouki-yoé.

Ishi-kawa Toyo-nobou, surnommé Shyou-ha, fut le père du fameux maître de la poésie comique Rokoujyouen Shighé-naga. Il a fait beaucoup de Bénié au commencement de Horeki (1751).

Toyo-nobou ne s'amusait jamais dans les maisons de plaisir ou les boutiques à saké. Cependant il en a bien rendu le caractère. Il a représenté les mœurs des hommes et des femmes de son temps.

Tori-i Kiyonaga, né à Edo, apprit le style des Tori-i. C'était le plus jeune fils de Kiyo-mitsou. Il a peint des scènes des lieux de plaisir. Il a fait aussi des estampes en couleurs, à la feuille et en albums. Vers Au-yei (1772), sa réputation soudain grandit. Beaucoup d'élèves vinrent à lui, et on l'appela le chef de l'école.

Souzouki Harou-nobou apprit son art de Nishimoura Shighé-naga. Ce fut un bon peintre, qui innova sur deux points. A cette époque, on faisait en quantité une sorte d'almanach, pour lequel on cherchait des inventions de tout genre. A partir du début de Meiwa (1764), on commence à faire des Adzouma qui ont fini par être appelés aujourd'hui Nishiki-yé. C'est à lui que revient cette invention. Avant qu'ait paru Harou-nobou, vers Shyautokou et Kyau-hau (1711-1736), les portraits d'acteurs n'étaient généralement coloriés qu'en rouge (Beni-é). Harou-nobou fut le premier qui les fit en couleurs. Il eut même l'idée du dégradé et du gaufré. Harou-nobou méprisait les acteurs et jugeait humiliant de faire leurs portraits. Il a laissé beaucoup de portraits de belles femmes de son temps et toutes sortes de scènes de mœurs. Il s'était donné le nom de Yamato-éshi.

Tsouki Oka Settei habitait Osaka. Il étudia la peinture japonaise et chinoise, puis, changeant de manière, peignit exclusivement des femmes à la mode du Japon. Il s'attacha à dessiner d'après nature. Son coloris surtout est remarquable. Il mourut la 6e année Temmei (1786), à l'âge de soixante-dix-sept ans.

Katsou-kawa Shyoun-shyau s'appela d'abord Katsou-miya-gawa. Il peignit des quantités de belles femmes d'un pinceau élégant. Pendant Meiwa (1764-1772), il dessina des têtes d'acteurs. On a publié aussi de lui des albums en nombre considérable. Vers cette époque, l'impression en couleurs fit d'immenses progrès. Les graveurs et les imprimeurs atteignent une suprême habileté L'adzouma-è devient une spécialité célèbre dans le Japon. Il a eu de nombreux élèves. Shyoun Kau, Shyoun-yei sont les plus connus.

Içoda Koryou-saï demeurait à Edo, Yakèn Eori. Aimant l'Ouki-yoé, il se fit l'élève de Nishimoura Shighé-naga entre Meiwa et An-yei 1764-1781 et ensuite étudia avec Souzouki Harou-nobou. Il fit des dessins pour estampes et surtout beaucoup de cache-piliers (hashira kakoushi) en forme de petits kakémonos minces et longs. Son coloris use du rouge et du bleu. Plus tard, il abandonna l'Ouki-yoé et fut nommé Hô-kyau. Il ne fit plus alors que de la peinture.

Outa-gawa Toyo-harou, qui peignit les mœurs de son époque, fut chef d'école. Son coloris est délicat, sa composition fertile en idées. Il a produit beaucoup d'arrangements nouveaux et extraordinaires. En Kwau-sei (1789-1801), lors de la restauration des temples de Nikkwau, Toyo-harou était le chef de tous les artistes.

Kitagawa Outamaro étudia d'abord le style des Kano, puis fut élève de Tori-yama Séki-èn, dont il s'assimila la manière. A partir de Temmëi (vers 1781), il s'inspira exclusivement de Tori-i Kiyo-naga et enfin devint un maître. Il a reproduit les mœurs élégantes du temps. Il a aussi représenté pour la première fois des paysages de fantaisie. Il a fait imprimer beaucoup d'estampes. Il fut entre tous le peintre à la mode. On ne sait pas au juste la date de sa mort, qui a dû avoir lieu vers la 7[e] ou la 8[e] année Bounkwa (1810 ou 1811).

Hoçoda Eishi étudia d'abord sous Kano Ei-sen, fit de l'Ouki-yoé, puis suivit Boun-ryou-saï. Il s'inspira aussi de Tori-i. Il se donnait le surnom de Tchô-boun-saï et florissait en Kwan-sei (1789-1801). Ses dessins de belles courtisanes, par leur tournure et leur délicatesse, ressemblent à ce qu'a fait Outamaro.

Koubo-toshi-mitsou, très bon poète comique et conteur distingué, étudia la peinture avec Katori-na-hiko, travailla plus tard le style Ouki-yoé avec Kitawo Shighémaça vers Kwan-sei (1789-1801). Il illustra des *Tau-hon* livres allongés et paravents pour la poésie comique. Il a beaucoup d'originalité. On dit qu'il était gaucher.

Ishida Ghyokou-zan habitait Ohsaka. Élève de Tsouki-oka-settéi. C'est un des grands graveurs modernes, d'un dessin très serré. Il a tout également réussi, personnages, paysages, fleurs, oiseaux. Son *Ehon Taï Kau-ki* Histoire illustrée de Hidé-yoshi et son *Tau-do-mei Shyo-dzoué* (Guide en Chine) ont eu beaucoup de succès. Il mourut la 9[e] année Bounkwa (1812), à l'âge de soixante-seize ans.

Katsou-kawa Shyoun-ei apprit le style de Katsou-gawa Shyoun-shyau et publia de Kwan-sei à Kyau-wa beaucoup de nishiki-é et de portraits d'acteurs. Il se créa un style personnel, nommé Kyou-tokou Fou (style des neuf vertus). Il publia toutes sortes de recueils de dessins. Le 1[er] Toyokomi s'inspira de son style.

Kouwagata Kei-saï, appelé aussi Kitawo Maça-yoshi, étudia le style de Kano, s'inspira de la manière de Kwaurinn et de Hautshyou, composa de rapides dessins schématiques qui eurent une grande vogue. Il mit à la mode les livres modernes illustrés en couleurs. La 8[e] année Kwan-sei (1796), il fut enrôlé dans le clan de Mima-saka-matsou-daïra. Dès lors, il cessa de faire graver des peintures et se livra exclusivement à la peinture proprement dite. Il excellait dans la composition et montra une grande facilité d'invention. Il pénétra à fond le caractère des personnages, des animaux et des oiseaux, qu'il faisait saillir en quelques traits pleins de verve. On peut dire avec justesse qu'après Kwaurinn et Itchô, il a retrouvé leur sentiment. Il mourut en la 7[e] année Bounsei (1824).



LES SIX TAMAGAWA (par Hokoucaï)

XIXe siècle (Musée Homma de Tokio).



Outa-gawa Toyokouni, surnommé Itchiyausaï, étudia l'Ouki-yoé sous Outa-gawa Toyo-harou. Il s'inspira aussi de Hanabouça Itchô et devint chef d'école. Il réussit surtout dans les portraits d'acteurs et retraça les séduisantes attitudes des belles femmes. Ses livres et ses peintures eurent du succès partout, au Japon comme à l'étranger. Il eut une grande vogue et ne manqua pas d'élèves de talent. Il mourut la 8e annee Bounséi (1825), à l'âge de cinquante-sept ans.

Outa-gawa Toyo-hiro, surnommé Itchi-ryou-saï, créa un genre spécial. Il fit graver ces dessins cursifs à l'encre appelés communément *Harimazé-gaki*, de ce que plusieurs sont jetés pêle-mêle sur la même feuille. Il illustra beaucoup de livres et mourut vers la 11e année Bounséi (1828).

Katsou-shika Hoksaï s'appelait d'abord Shyoun-rô, puis Sô-ri et aussi Hokou-çaï, Tatsoumaça, Taï-to, Mauró-jinn. Il apprit son art à l'école de Katsougawa Shyoushyau. En même temps, il étudiait secrètement sous un certain Kano, s'inspirait du style de Tsoutsoumi Tô-rinn et travaillait la peinture européenne avec Shiba Kôkan. Il doit la vigueur de son pinceau à Tô-rinn et il a profité du style du vieux Sesshyou. Le réalisme de son dessin lui vient de Kôkan, et enfin, son procédé de composition, très savant, lui vient des Ming.

Hokouçaï, doué admirablement, a travaillé sans relâche et a créé un style très particulier. Sa touche est libre, sa composition fertile. Il a reproduit tous les aspects multiples de la vie, et chacun d'eux sans y négliger aucun côté intéressant.

De Kwan-sei à Kyau-ho (1789-1804), il a fait des contes et des nouvelles en même temps que de la peinture. A partir de la 13e année Bounka (1804), il a fait beaucoup d'illustrations pour les œuvres de Bakin et autres. A cette époque, il recevait beaucoup de visiteurs et d'élèves. Pour ces derniers, il fit graver plusieurs livres de modèles *(Edehou)*. Sur la demande des Hollandais, il peignit chaque année plusieurs centaines d'albums qui étaient envoyés en Hollande. Il mourut la 2e année Kayei (1849), à l'âge de quatre-vingt-dix ans.

Pl. LVII. Rivière Tamagawa. — Kausan Homma de Tokio.

Il y a, au Japon, six rivières portant le même nom de Tamagawa (rivière de cristal) à cause de la limpidité de l'eau. Elles sont célèbres par le paysage environnant. Les six provinces qui les possèdent sont Moutsou, Ki-i, Yamashiro, Mousashi, Aumi et Settsou. Les poètes et les artistes en firent les sujets de leurs œuvres dès l'antiquité. Sur six paires de panneaux peints par Hokouçaï, nous en reproduisons ici deux.

Audo Hiroshighé étudia d'abord le style Kano avec Okajima-rimsaï, plus tard l'Ouki-yoé avec Toyo-hiro. Il est surtout bon dans le paysage en couleurs. Il fit paraître les 53 stations du Tô-Kai-dau et les 100 vues remarquables de Miyako, etc., qui eurent une grande vogue. Son interprétation des lointains n'est égalée par aucun autre peintre. Il mourut la 5e année Ansei (1858), à l'âge de soixante-deux ans.

Outagawa Toyokouni (Toyokouni III), Kau-tchô-rô ou Gô-to-téi, élève du 2e Toyokouni, excelle dans les portraits d'acteurs et de chanteuses. Il a rendu fidèlement leur caractère et leurs attitudes sur des Nishiki-é ou des écrans qui ont eu une grande vogue. Il a fait beaucoup d'illustrations de romans. Dans le I Nakaghèn-ji, par exemple, il a exactement reproduit les mœurs de la société noble du temps. Il est mort la 1re année Ghendji (1864), à l'âge de soixante-dix-neuf ans.

Outagawa Kouni-yoshi, surnommé Itchiyousaï, élève de Toyokouni, commença à se faire connaître à partir de Bounséi (1818). Son pinceau est vigoureux. Ses séries de Nishikié, telles les *Vies des 47 Rōnins*, les *Vies illustrées des Héros des Trois-Royaumes*, ont eu beaucoup de succès. Ses compositions sont originales et pleines d'idées. Il mourut la 1re année Bounkyou (1861), âgé de soixante-cinq ans.

École Minn Shinn (Chinoise moderne).

Ghinnn Kaï, né en Kii, avait des dons artistiques et littéraires de premier ordre. Il apprit le métier avec Kino-shita Zounan. Il prit pour modèle les recueils de dessins chinois (Shin) et étudia les maîtres des Youen et des Ming, et créa un style particulier. Il excellait dans le paysage. Il possédait bien la peinture de l'école chinoise des Soung méridionaux, d'où est sorti le « dessin de lettré » ancien et moderne au Japon. Il suivit à la fois l'enseignement de Ryou-ri Kyau et de Iké-tai-ga. Il est mort la 4[e] année Kwan-èn (1751) dans sa soixante-quinzième année.

Ho Hyakou-sèn, né en Owari, demeurait à Kyauto vers Kwan-èn (1748). A cette époque, l'influence du Tan-you était prépondérante. Hyakou-sèn se consacra à l'étude des œuvres des Youèn et des Ming. Ceux de nos peintres qui suivaient le style Soung méridional des Youèn et des Ming reconnurent Nan Kaï Hyakou-sèn comme leur protagoniste.

Koumashiro-youhi Azana Kisèn, surnommé Syou-kō, de Nagasaki, en Hizen, d'une famille d'interprètes de chinois, aima le dessin dès son enfance.

Le Chinois Tchinnan-pin étant venu sur la demande du Bakoufou, il étudia avec lui. Les fleurs, plantes, oiseaux et animaux qu'il a peints sont d'une couleur franche et jolie. Son coup de pinceau se distingue difficilement de Tchinnan-pin. Les artistes modernes, qui ont étudié la peinture chinoise de style réaliste, reconnaissent Youhi pour leur ancêtre. Il mourut la 1[re] année Anyei (1772), à l'âge de soixante et un ans.

Sō-shi-séki, de Edo, étudia sous Youhi, et prit plus tard pour maître le Chinois Sō-shi-gan, dont il prit le nom. Il réussit les fleurs et les plantes, les oiseaux et les animaux. Il excella aussi dans les bambous à l'encre. Il fut pour quelque temps exalté par ses contemporains. Son fils Shizan fut aussi bon peintre. Itō-jyakou-tchyou, de Kyauto, étudia Hakou-jyoun de la secte Waubakou, et approfondit la doctrine zèn. D'abord il travailla chez les Kano, puis copia les œuvres des Youèn et des Ming. En même temps, il étudia le style de Kōrin, et créa une manière neuve. Son dessin est original, son coloris franc et beau. Jyakou-tchyou avait toujours un poulailler et, soir et matin, observait ses volatiles. Il les dessinait au repos ou en mouvement, chantant ou picorant. Toutes leurs attitudes ont été rendues par son pinceau. Sur la fin de sa vie, il demeurait à côté de Seki Hauji, à Foukakouça. Il se procurait du riz avec ses œuvres et vivait ainsi. C'est de là qu'il a pris le surnom de To-bei-an.

Fleurs et oiseaux (13 makimonos). — Palais impérial.
Pruniers en fleurs; faisan doré; phénix (2 kakémonos) — Honganji.
Nirwana — Séigangi.

Yanaghi Sawa Kién, nommé Rikyō, parent du Daïmyau Yamato-no Komi Kōri-yama. Tout jeune il aima l'art. Il prit pour modèles les œuvres des Youèn et des Ming. Après plusieurs années d'études, il se fit une manière. Son coloris est joli, ses encres limpides et élégantes. C'est surtout un coloriste.

Le caractère de Kién, franc et indépendant, ne se pliait pas aux formalités de l'étiquette. Il avait plusieurs talents : bon littérateur, bon poète et bon officier, il était encore calligraphe et peintre. On dit qu'il possédait seize arts. Il aimait beaucoup à recevoir des visiteurs, nobles ou humbles, élégants ou vulgaires. Tous ceux qui venaient le voir étaient retenus à dîner. C'était là, avec l'art, son grand plaisir. Il mourut la 8[e] année Horeki (1758), dans sa cinquante-troisième année.



1 — SHOGA POURSUIVANT KANSHIN (par Yosha Bouson)

XVIII[e] siècle (Foudjiwara Ghensakou Kyauto).



2 — GUENTOKOU VISITANT KOMÉI DANS LA NEIGE

XVIII[e] siècle (Foudjiwara Ghensakou Kyauto).




Iké Taïga, nommé Mounéi, montra dès l'enfance des dispositions précoces et un goût très vif pour le dessin. Devenu grand, il alla en Kii et apprit la peinture de Ghi-nan Kaï. En publiant le recueil de dessins de Shyau-seki-bokou des Tsing, que Nankaï avait collectionnés, il écrit : « Si le sage étudie la peinture, c'est bien. Le littérateur doit étudier la peinture ». Allant en Yamato, il étudia la couleur avec Ryou-ri Kyau, copia quantité d'œuvres des Ming et des Tsing et parvint à être sans rival dans le paysage, les personnages et les animaux. C'était un caractère solitaire et sans ambition. Il se plaisait avec les humbles, ne s'inquiétait ni de l'éloge ni du blâme. Sa conduite était presque toujours différente de celle de la plupart des hommes. Il se délassait de ses travaux en faisant de la musique avec sa femme Ghyo Kouran et chantait de vieilles chansons. Ses jours se passaient dans le calme. Aussi sa peinture est d'une rare noblesse.

Ohshima-fouyau, né en Kahi, établi à Kyauto, d'une érudition très vaste et d'une lecture immense, avait approfondi les très antiques documents des Ts'in et des Han de Chine. Il était versé dans la sigillographie : on l'appelait le sage des sceaux. Aimant la peinture, il était paysagiste de talent. Prenant pour modèles les œuvres des Youèn et des Ming, il en tira un style particulier, d'un idéal très élevé. On l'associe à Iké Taiga et Kan-tai-nèn pour faire une école.

Motchi-dzouki Ghyokousèn, de Kyauto, étudia d'abord avec Toça Mitsou-nari et prit Sekkéi comme maître. Il s'inspira aussi des anciens Kano et finit par fonder une famille. Plus tard, il se lia avec Iké Taiga, changea complètement de style et inaugura la peinture à la Han (chinoise). Son fils Sei-saï et Ghyokou-sèn le continuèrent. Il mourut la 5ᵉ année Hō-ei (1708).

Yoça Bou Son Asana, Shyoun-sei, surnommé Ya-hantei, né en Settsou, puis installé à Kyauto, s'inspira profondément des œuvres des Youèn et des Ming. Après plusieurs années d'études assidues, il parvint à former son talent. Il excella dans les paysages, d'une grande élégance. Ses meilleures œuvres peuvent aller de pair avec celles de Kau-san Hakko. Des artistes japonais en grand nombre l'ont pris pour maître. Il était aussi bon poète, et souvent ses dessins humoristiques illustraient ses vers. C'est un artiste très original. Il mourut la 3ᵉ année Temméi (1783), dans sa soixante-huitième année.

Pl. LVIII. Shōga poursuivant Kanshin et Guentokou visitant Kōmei dans la neige. — Guensakou Foujiwara de Kyauto.

Peintures de Bouson. L'une représente le généralisme Kaushin s'en allant, parce que le roi de Kan ne voulut pas lui témoigner sa confiance. Shōga, premier ministre du roi, appréciant sa valeur, court après lui. L'autre représente un autre épisode historique : le roi Riou Guéntokou allant demander l'art de l'apaisement du royaume à son futur ministre Komei, sous une tempête de neige.

Le caractère particulier de Bouson consiste, dans cette peinture, à faire voir les expressions des personnages dans la liberté absolue de pinceau. Bien qu'il s'inspire des maîtres chinois de Yeng et de Ming, il a su se dégager de leur influence et se créer un style personnel. D'ailleurs l'œuvre elle-même montre suffisamment la haute valeur spirituelle de l'auteur.

Totoki Baïkai, doué de talents multiples, poète, littérateur, calligraphe, peintre, en tout fit école. Le Daïmyau de Maçouyama, Sessaï, aimait son style et finit par l'appeler et l'attacher à sa personne. Ses paysages sont d'un pinceau ferme, d'un sentiment distingué, sans la moindre vulgarité.

Minna-gawa Ki-èn, de Kyauto, d'une mémoire sûre, bon poète et bon écrivain, calligraphe et peintre de talent, étudia d'abord la peinture avec O Kio à qui il enseignait, à son tour, l'archéologie. Son père était un amateur éclairé, qui recherchait les œuvres des Youèn et des Ming, et les faisait calquer à Ki-èn. Aussi celui-ci fit-il de gros progrès dans l'art.

Kousiro Ounsen, de Shimabara, en Hizèn, jeune encore, voyagea avec son père à Nagasaki et

reçut des leçons de dessin d'un Chinois. Ce fut un bon paysagiste, d'un style simple et élégant, d'un sentiment large. Il n'abaissait jamais le pinceau avant d'avoir complètement arrêté dans son esprit la composition. Il résida d'abord à Kyauto, puis voyagea à Edo. Sur la fin de sa vie, il demeurait à Nigata, en Etshigo. A cette époque, son nom était partout connu. Il mourut la 8e année Bounkwa (1811), à l'âge de cinquante-trois ans.

Noro Kaïseki, de Wakayama, en Kii, étudia avec Iké Taiga et Kouwa-yama Ghyokou-shyon. Plus tard, il prit pour modèle le style des Tsing.

Ifoukyou se spécialisa dans le paysage naturaliste.

Watanabé Ghèn-taï, de Edo, excella dans le paysage. Il fit aussi avec adresse les fleurs et les oiseaux.

Taka-hisa-aigaï, de Shimo-tsouké, étudia sous Bountchyau. Parvenu à la maturité, il s'inspira des œuvres de Taiga-dau et finit par faire souche. C'est un excellent paysagiste, d'un style sobre et d'un sentiment élevé. L'école de Nangwa, en Kwanto, le reconnaissait pour un de ses chefs. Il mourut la 4e année Tempau (1833), dans sa quarante-huitième année.

Tani Bountchyau, né à Edo, eut d'abord pour maîtres Watanabé Ghèn-taï, et Kato Boun-Rei, en même temps qu'il étudiait le style des Toça, et que, d'autre part, il suivait l'enseignement de Kano Mitsou-sada. Il étudiait aussi Hanabouça-Itchô. Il s'assimila les maîtres Youèn et Soung, et enfin, mélangeant le style du Nord et celui du Sud, devint chef d'école. Il ne se lassait pas de représenter le Fouji. Il prit le surnom de Shya-san Ro. Il servit la famille de Tayaçou Tokougawa en qualité de maître-peintre. Lorsque Shirakawa Rakou-wo-shyouko-ji-shyou fit le « recueil antique des dix espèces », Boun-tchyau dessina, dit-on, un grand nombre de planches. Au soir de sa vie, il avait atteint la maîtrise du pinceau. Il semble qu'il ait fait plusieurs centaines de kakémonos représentant Jyou-rô. Il a composé : « l'oracle de la calligraphie et de la peinture » ; la « reproduction exacte des Matsoushima » ; les « montagnes célèbres du Japon » ; le « recueil historique des peintures fameuses » ; l' « album de Shyan-san-rô » ; la « collection des peintures du Japon » ; l' « étude complète de l'art du peintre ». Il mourut la 12e année Tempau (1841), à l'âge de soixante-dix-huit ans.

2 kakémonos. Vicomte Matsoudaïra Sadanori.
Légende de Ishi-yama (2 makimonos). — Ishi-yama Déra.
Pl. LIX — Paysages (1 paire de kakémonos) — Comte Tokougawa Satotaka.

C'est un chef-d'œuvre de Bountchyau, relevé de vert bleu et d'or, d'un pinceau extrêmement remarquable pour sa sûreté.

Tanomoura Tchikoudèn, de Takéda, en Boungo, d'une famille de médecins du clan de Oka. Dès son enfance, il aima l'étude. D'une intelligence éminente, il fut remarqué par son Daïmyau qui l'attacha à sa personne. Il alla à Edo, où il demanda des conseils à Tani Bountchyau, puis à Kyauto, où il travailla avec Mouracé Kôtei. Enfin il se consacra aux lettres, écrivit des poésies avec Raïsanyau, Shino-zaki-shyo Tchikou, etc. Tchikou-dèn avait des dons naturels très variés. Il excellait dans les vers et la prose et aussi dans la peinture. Il n'était rien qu'il n'eût approfondi, mais c'est dans la peinture qu'il réussissait le mieux. Il y apportait un sentiment profond et une grande maturité d'exécution. Il passe pour le chef de l'école moderne du Nangwa. Il a publié beaucoup de livres. Parmi ses ouvrages de critique d'art, on cite le *San-tchyou-jinn-Nyau-setsou*. Il mourut la 6e année Tempau (1835) dans sa cinquante-neuvième année.

Kitagama Kangau, qui excelle dans les personnages et le paysage, est connu généralement sous le nom de Ba-môki. Il était fils du chinois naturalisé Baryau. Pendant quelque temps, sa réputation égala celle de Tani Boun-tchyau. Malheureusement il mourut au milieu de sa carrière.

Watanabé Kwazan, de Mikawa, servit le Daïmyau de Miyaké. Il montra, dès son enfance, de grandes dispositions, se livra à d'innombrables lectures. Il dessinait bien. Ses revenus étaient minces



PAYSAGES (par Bountchyau).

XIXe (le comte Tokougawa Satotaka).



et lui suffisaient à peine pour subvenir aux besoins de son père et sa mère. Un jour, reconnaissant que l'étude de la philosophie n'était pas un mode de gagner de l'argent, il chercha par quel moyen il pourrait garder ses parents de la faim et du froid. Ce fut à la peinture qu'il demanda sa subsistance. Il suivit alors Tani Bountchyau, Sō-shizan, Kané-ko Kinnryau. Après plusieurs années de laborieuses études, il s'assimila le meilleur du talent de tous les maîtres et fit école. Son pinceau est vigoureux, sa composition intéressante. Il recevait beaucoup de visiteurs, parmi lesquels on remarquait surtout Foukouda Nan-kau, Tsoubaki Tchinnzan, Yamamoto Kinngokou. On conte qu'un jour, causant avec les deux premiers, Kwazan s'exprima ainsi : « Les œuvres des Hau conservées dans notre pays sont extrêmement rares. A mon point de vue, dans le paysage, Wauseki-kokou est le maître. Pour les fleurs et les plantes, c'est Kinan-dèn ; le paysage est le triomphe de Hau-kau ; les fleurs et les plantes celui de Tchin-zan. Il faut que chacun travaille le plus possible dans le genre où il réussit le mieux ».

Kwazan était un parfait expert. Il collectionna avec amour, pendant de longues années, des albums de calligraphie et de peinture. Il les offrit tous à son Daïmyau. On peut juger par ce trait quelle délicatesse de sentiment était la sienne. La 3ᵉ année Tempau, il reçut des dignités qui le décidèrent à se mettre de tout cœur à l'administration. Il réforma de nombreux abus. Il étudia la question des relations avec les étrangers. Avec Takano, Tchyau-ei, Koseki-san-yei, il fit des recherches sur l'état de l'Europe et fit paraître un livre dans lequel il s'attaquait par allusions au Shyaugounat. Il fut pour cela exilé en Kii et mis en prison, la 10ᵉ année Tempau (1829). Craignant que sa disgrâce ne rejaillît sur son Daïmyau, il se donna la mort.

Ourakami Shyoun-kinn, bon poète et bon écrivain, excellent peintre de paysages, de fleurs et de plantes, d'oiseaux et d'animaux, montra, dès l'enfance, un goût très vif pour les excursions ; il visita toutes les montagnes et tous les lacs célèbres. Il collectionna aussi les antiquités. Après plusieurs années d'études, il devint un bon peintre. Il résida d'abord à Edo, puis à Kyauto. Sa réputation se répandit partout. Dans la vie privée, il était d'une intelligence ouverte et d'un patriotisme vibrant. Il fréquentait Rai-sau-yau, Djyaushō-tchikou et d'autres personnages célèbres. Il passa sa vie dans les joies de l'art et de la poésie.

Nakabayashi Tchikoudō, d'Owari, demeurait à Kyauto. Il copia d'abord les bambous à l'encre de Myazaki Kimpo, puis, s'attachant aux procédés des Youèn et des Ming, il fonda une école de paysage, de plantes et de fleurs. C'était un homme d'un caractère simple et timide. On a dit que son pinceau était aussi délié que sa parole était embarrassée.

Yamamoto Baï-itsou, d'Owari. Amateur passionné des anciens philosophes, des Ming et des Tsing, il eut du talent. Sa renommée rivalisait avec celle de son contemporain Nakabayashi Tchikoudō. Il excella en tout ce qu'il fit : paysage, personnages, fleurs et oiseaux ; mais surtout dans les fleurs et plantes. Son coloris est extrêmement délicat.

Okada Han Kō, Tsou d'Isé, demeurait à Ohsaka. Aimant la peinture, il étudia sous Beï-san, approfondit les œuvres de l'école du Sud des Ming et des Tsing, et finit par acquérir du talent. Son style est simple, calme et distingué.

Tsoubaki-tchin-zan, fonctionnaire du Bakoufou, érudit, bon calligraphe et peintre. Il finit par donner sa démission pour s'occuper exclusivement de peinture. Il eut d'abord pour maître Kané-ko-kinryau, puis étudia chez Kwazan. Il fit très bien les plantes et les papillons, les fleurs et les oiseaux. Il s'inspire beaucoup de Quinandén. Sa composition est correcte sans froideur. C'est un des meilleurs artistes de son temps et un excellent portraitiste. L'école du portrait, que fonda Kwazan, atteint son apogée avec Tchinn-zau.

Noukina-kaï-okou prit, déjà âgé, le surnom de Shyau-wō. D'Awa, il vint s'établir professeur à Kyauto. Calligraphe et peintre de talent, il a fait beaucoup de paysages. C'est un amateur, mais il mérite une mention.

Tani Boun-itsou, fils adoptif de Boun-tchyau, a fait des œuvres qui ne le cédaient pas à celles de son père. Il donnait des espérances ; malheureusement il mourut jeune.

Tatchiwara Kyau-shyo, fonctionnaire de Mito, en Hitatchi, bon calligraphe, peintre et graveur de sceaux, commença par étudier avec Ghessén et Boun-tchyau, s'assimila les œuvres anciennes et modernes et surtout la peinture du Nord. Sa fantaisie est originale et étrange. Il était expert sûr en calligraphie et en peinture. On dit qu'il ne se trompait pas une fois sur cent.

Kita Boucé, de Edo, élève de Boun-tchyau, plus tard imita Tan-you. Il fit bien les personnages, les fleurs et les oiseaux. Son coloris est charmant.

Ohonishi Tchin-nèn, de Edo, étudia d'abord avec Nangakou, puis suivit Boun-tchyau. Son style est vif et gracieux. Il a fait des personnages, des paysages, des fleurs, des oiseaux, des poissons et des coquillages.

Écoles Marou Yama, Shidjō, Kishi

Marouyama Okyo, nommé couramment Mondo, porta d'abord le surnom de Sèn-rei. Né à Anatamoura, district de Kouwata, province de Tamba, d'une famille d'agriculteurs, tout enfant, il suivait ses parents aux champs ; là, il prenait un éclat de bambou ou un morceau de bois et s'amusait à dessiner. Dans le village habitait un marchand qui colportait des cosmétiques. Le petit Okyo s'amusait souvent chez cet homme. Un jour, il fit un dessin sur un sac à fards. Quelqu'un ayant vu le sac le trouva curieux, l'acheta, puis l'offrit au Daïmyau de Kamé-yama qui en fit de grands compliments. C'est de là que commença la réputation d'Okyo. Il alla donc à Kyauto et étudia sous Ishida Youtéi. En très peu de temps, il fit d'énormes progrès, s'inspirant du style de Sen-shyoun-kyo et de Kyou-ei, et étudiant successivement tous les maîtres. Il travailla surtout d'après la nature et excella dans les personnages, les fleurs et les oiseaux. Vers Temméi (1781-1789), il avait acquis un grand talent. La fondation de l'école de Marouyama date, dit-on, de cette époque. Les Tokougawa lui demandèrent un grand nombre de peintures. Il avait un génie inné, qu'il développa par un patient labeur sans s'attarder aux vieilles formules d'aucune école. Il créa un art personnel, fidèle à la nature, d'un dessin et d'un coloris neuf, plein de vie ; enfin il inaugura une branche nouvelle de l'art japonais, qu'on appelle le style de Marouyama. Beaucoup de ses élèves furent des peintres de talent ; aussi l'école de Kwanzaï détermina une évolution ; et, aujourd'hui encore, quatre à cinq peintres sur dix suivent son style. On peut dire que c'est le grand artiste des temps modernes. Il mourut la 1re année Kwansei (1795), à l'âge de soixante-trois ans.

Cascade (grand kakémono). — Aoumi. — En-man-in.
Les 7 malheurs et les 7 bonheurs. — Aoumi. — En-man-in.
Au frais dans le lit de la rivière à Shidjo. — Aoumi. — En-man-in.
Paysage collé dans la salle des Hôtes. — Sanouki. — Kompira-jinjya.
Près couverts de neige (une paire de paravents). — Baron Mitsoui Hatchiro-emon.
Vue de l'Hodzou gawa d'après nature (paravent). — Kyauto. — Nishimoura So-emon.
Sennin jouant sur le mont Horai. — Kyauto. — Higashi Honganji.
Carpes, poissons, oiseaux bleus (12 kakémonos). — Comte Mounénori.
Shiwobo, tigre, dragon (3 kakémonos). — Ohsaka. — Kono-iké-zen-émon.
Le Fouji aux 4 saisons (série de 4 kakémonos). — Kawa-saki Shyauzau, Kobe.
Grues (écran). — Yaçaka-jinjya.
Pl. LX. — Pin couvert de neige et canards sauvages. — Osaka. — Mourayama Ryouhei. — Le pin ressemble à celui de la collection Mitsou. C'est un modèle caractéristique de la peinture d'Okyo.

Fig. 63. Cette grande peinture fit originairement partie du trésor d'un temple. Nombre d'artistes de l'école de Kyauto l'ont copiée et en firent le modèle d'un sujet de paon. Elle est du pinceau de Okyo à l'âge de sa soixante-troisième année.



PIN COUVERT DE NEIGE ET CANARDS SAUVAGES (par Okyo).

XVIII[e] siècle (Mourayama Ryouhei Osaka).







Fig. 64. C'est une œuvre de Okyo dans sa vieillesse, au moment où son talent a atteint le suprême degré, et où son pinceau suit librement la pensée.

Matsoumoura Ghékkei, *alias* Goshyoun, de Kyauto, étudia d'abord avec Ohonishi Souigetsou, puis prit pour maître Bonçon. A la mort de celui-ci, il demanda à Okyo de lui donner son enseignement, Okyo d'abord refusa, puis finit par se lier avec lui. Alors Matsoumoura travailla avec ardeur, et, dessi-



Fig. 63. — Paon et vieux pin. — Naoyouki Koumagaï de Kyauto.

nant d'après nature, mélangea le style de Bonçon et celui d'Okyo. Il créa plus tard l'école connue sous le nom d'école Shidjō, à cause du quartier qu'il habitait à Kyauto. Il n'a rien dessiné qui ne soit plein de talent. La force de son pinceau ne le cède pas à Okyo. Il était bon buveur et peignait dans le feu de l'ivresse. Il a fait un grand nombre de dessins humoristiques. Il mourut la 8e année Bounkwa (1811) à l'âge de soixante ans.

Bataille de l'Oudjigawa (2 kakémonos). — Baron Mitsoui Hatchi-ro-émon.

Paysages a fabriques en demi-teintes. — Kyauto. — Collection Katsoushima-ki-itchiran.

Fleurs et oiseaux (une paire de paravents). — Shiga Fouroumotchi-ni-béé.

Pl. LXI. — Paysages (2 kakémonos). — Ohsaka. — Foundjita den Sabouran. — L'un est un effet de neige, l'autre un effet de pluie. Ce doit être un chef-d'œuvre de Goshyoun.

Nagasawa Rosetsou, de Yodo, en Yamashiro, étudia la peinture sous Okyo et finit par produire un genre neuf. C'est le meilleur disciple de Okyo. Tout ce qu'il fait est libre et plein de verve. Son imagination est riche et imprévue. C'est un grand malheur qu'il soit mort prématurément à quarante-cinq ans, la 11e année Kwan-sei (1799).

Pl. LXII. — Animaux (makimono). — Hiroshima. — Yaçouda-yaçukitchi. — Il y a de tout : des oiseaux, poissons, quadrupèdes. Ce doit avoir été peint pour servir de modele. Le style est extrêmement aisé et plein d'éclat.

Watanabé Naugakou, de Kyauto, étudia avec Okyo, et réussit les personnages, les fleurs et les oiseaux. Il est renommé parmi les élèves de Okyo pour la vigueur du pinceau.

Mori Sosen, de Nishino-miya en Settsou, ou, suivant certains, de Nagasaki en Hizèn, demeurait à Ohsaka. Il dessina surtout des singes. Ses œuvres représentant autre chose que ces



Fig. 64. — Enfant sur vache. — Comte Masayoshi Matsougata.

animaux sont extrêmement rares. Son style tient des écoles de Marou-yama et de Hidjô. Il parcourait les montagnes avec l'encrier et le pinceau, logeant dans quelque temple écarté ou demandant sa nourriture chez des bûcherons. Loin des villes, il se promenait dans le domaine des singes, guettant leurs attitudes. Après trois ans de cette existence, il eut pénétré le caractère des quadrumanes qu'il rendit avec un relief remarquable.

Mori-tetsou-zan, fils adoptif de Mori Sosen, vivant à Ohsaka, étudia avec Okyo et réussit bien dans les personnages, les fleurs et les oiseaux. Plus tard, il changea quelque peu de style.

Nishi-moura Nantéi, de Kyauto, élève de Okyo, s'assimila bien les procédés de son maître.

Yoshi-moura Kôkei, de Kyauto, élève de Okyo, fit bien les fleurs et les oiseaux.

Okou Bounméi, de Kyauto, s'assimila bien les procédés de Okyo.

Yamagoutchi Sokèn, de Kyauto, élève de Okyo, excella dans les scènes représentant des femmes japonaises. Jolie et facile, sa peinture eut beaucoup de vogue.

Shirawi Nawokata, élève de Okyo, excella dans divers genres, et surtout dans les rats.

Gankou, de Kanazawa, en Kaga, d'abord Samouraï du prince Aricegawa, nommé plus tard Etchizen-no Souké, sur la fin de sa vie, abandonna ses fonctions et prit sa retraite au faubourg de Kitaïwa Koura. Il s'inspira d'abord de Tchinnan-pin et dessina des oiseaux et des animaux d'une touche vigoureuse et caractéristique. Il mourut la 9e année Tempau (1838) à l'âge de quatre-vingt-dix ans. Son style a été continué par son fils Gantaï, son gendre Gan-ryau, son fils adoptif Rèn-zan. Ils forment ce qu'on appelle l'école des Kishi.

Dragon dans les nuages. — Plafond de la salle à manger du Tôji, à Tokyô.
Dragon et tigre. — Kamakoura Enkakouji.
Paons (en couleur sur soie). — Kyauto. — Nishimoura Sô-émon.
Tigres (une paire de paravents). — Kyauto. — Shimomoura Shyautarau.

Le bonze Ghèssèn, supérieur du temple de Jyakou-nen, en Icé, consacra à la peinture les loisirs de son ministère. Pendant quelque temps, sa réputation fut très répandue. Il vendait ses œuvres très cher. Aussi lui reprochait-on son âpreté au gain. Vers la fin de sa vie, il éleva un portail, répara la salle du Bouddha, acheta largement des livres canoniques et des commentaires, et secourut les malheureux. Alors ceux qui l'avaient taxé de cupidité furent les premiers à vanter son exemple.

Tôyau, de Séndaï, fut Hôgén. Il habitait Kyauto, étudia les procédés de la peinture avec Kano-baï-shyau; plus tard fréquenta Okyo et Ghèkkéi et adopta leur style.

Souzouki Nan Réi, de Edo, établi à Kyauto, étudia sous Tôyau, fit bien les paysages, les personnages, les fleurs et les oiseaux.

Matsoumoura Keiboun, frère cadet de Goshyoun, s'appliqua à travailler d'après nature. Ses demi-teintes en couleurs sont jolies. Sa touche est pleine et grasse. Ses oiseaux surtout sont beaux. Bien qu'il ait étudié avec son aîné, dont il n'égale pas d'ailleurs le talent, il a son originalité. Il est mort la 14e année Tempau (1823) à l'âge de soixante-cinq ans.

Okamoto Toyo-hiko, de Bizèn, établi à Kyauto, élève de Ghèkkéi, eut une réputation universelle. Son triomphe est le paysage.

Kawamoura Boumpô, de Kyauto, eut Gankou pour maître. Il étudia aussi avec d'autres peintres et se fit un style. Son pinceau, vigoureux, excelle aux personnages japonais.

Oda-hyakou Kokou, surnommé Kaï-Sèn, venu à Kyauto, étudia sous Ghèkkéi dont il s'assimila le style. Plus tard, il prit pour modèles les œuvres des Youèn et des Ming, et changea complètement de style. Il fit des paysages, des personnages, des fleurs et des oiseaux d'un joli coloris. Il mania avec virtuosité l'encre liquide.

Shibata Ghito, né en Hizèn, établi à Kyauto, a une réputation de bon peintre. Il a subi l'influence des Sidjô et aussi des Ming. Son pinceau facile réussit les personnages.

Yama-waki Tôki, de Kyauto, étudia d'abord sous Ghèkkei, puis changea de style. Il excella dans les personnages. Il s'inspira aussi du style des T'ang et fit des portraits de sages. Son pinceau est soigneux et vigoureux, son encre riche et belle.

Taaka Nikkwa, élève de Oka-moto Toyo-hiko, fit bien le paysage, les fleurs et plantes, et passe pour le meilleur élève de Toyo-hiko.

Yoko-yama Kwa-zan, de Kyauto, prit pour maître Gankou, et suivit aussi Go Ghèkkei. Il vaut dans les personnages, le paysage, les fleurs et les oiseaux.

Motchi-dzouki Ghyokou-sèn, petit-fils de Ghyokousèn, s'instruisit à l'école de Gankou, puis s'inspirant du style de Goshyoun, changea complètement de manière, et se fit un genre personnel.

CHAPITRE IV

Sculpture.

Par suite de la paix qui régna au Japon depuis l'administration des Tokougawa, pendant près de trois siècles, la sculpture présente un esprit très différent de celui qu'on lui découvre aux époques précédentes. Elle répond au goût d'alors, décoratif et luxueux. Autrefois, au cours des périodes de Ota et de Toyotomi, le Bouddhisme avait subi une crise profonde et avait périclité. Les Tokougawa lui rendirent les domaines et les revenus de temples qu'il avait perdus, et construisirent des temples et des monastères.

Iyétsouna, notamment, imitant l'exemple ancien des Ashikaga, désira élever des temples zèn, et demanda aux Ming des bonzes distingués. Le bonze Inghèn, étant alors venu au Japon, fonda, en Yamashiro, les temples de Oudji, ceux qu'on nomme Waubakou San et Mampou-kouji. Ils appartenaient à une branche de la secte Zèn qu'on appelle la secte orthodoxe Rinsai. C'est la secte de Wau Bakou.

D'autre part, la 3e année Djyaukyo (1686), Tsouna-yoshi organisa en Kwantō 18 temples bouddhistes de la secte Jyaudo, favorisée par les Tokougawa, et on fit des monastères. Les établissements religieux, même ceux qui avaient été abandonnés, redevinrent florissants. Par suite, la sculpture des décorations et des divinités des temples entra dans une ère de prospérité. Si l'on recherche les noms des maîtres imagiers célèbres, on trouve, en Kwanyéi (1624-1644), le bonze Tansbyau, le Hōgén Djyauki; en Kwamboun (1661-1673), le Hau Kyau Kaujhyau, Sa Kyau Kauyou; en Empō (1673-1681), Tankaï-ritsoushi, Shimidzou Ryoukéi; en Djyau-kyau (1684-1688), le Hau Kyau Kauzan; en Hauréki (1751-1764), Komaï-ryoutchō; en Anyei (1772-1781), le bonze Goutèn; en Ghèn-rokou (1688-1704), Jyau-kei; les maîtres imagiers Mingbou et Sakyau. Cependant, les statuaires, opprimés par les procédés de leurs prédécesseurs, ne créent rien de neuf. Ils laissent déchoir leur art, et dans leurs œuvres gaspillent l'or, l'argent et les joyaux sans se proposer un autre but que de flatter les yeux du vulgaire. En décoration architecturale, la production est augmentée de beaucoup. Des édifices sont entièrement décorés de sculptures, tels le Tō-shō-gou de Nikkwau, le Kwanyeiji et le Zaujyauji à Edo; le Honganji à Kyauto. Cette décoration porte le nom de ses hommes éminents; c'est l'école de Hidari-jingorau.

Les familles Gō-tō, Shima-moura, Ishikawa, établies à Edo de génération en génération, sont célèbres pour le Miyabori (sculpture de temples).

A Kyauto demeurait Okamoto Tomo-souké, né à Mikawa, célèbre sculpteur dont il nous reste plusieurs œuvres, notamment les grues volantes des frises du Kwannonzan.

Le Nō devient de plus en plus en faveur vers le milieu de cette époque. On fait des masques superbes. Les plus célèbres artistes de ce genre sont, en Kwamboun (1661-1673), Mitsounaga, de l'école de Etchizen Démé, à qui succèdent Mitsoushighé, Mitsoufouça, Mitsou-zané, Mitsou-tada, qui tous possèdent à fond leur art.

En Shyauhō (1644-1648), paraît Iyé-shighé, de l'école de Aumi-i-zéki, dont l'art, extrêmement délicat, jouit d'une grande réputation.

En Jyauō (1652-1655), Mitsou-yaçou, de l'école de Ohno Démé, est continué par Mitsou-taka, Mitsou-nori, Mitsou-nawo, Yaçou-hiça, Yaçou-yoshi, Yaçou-taka.

Mitsou-maça, fils adoptif de Mitsounaga, qui prit plus tard le nom de Kodama, est le fondateur



PAYSAGES (par Croshun, Matsoumoura).

XVIIIe siècle (Foudjita-den-zabouro Osaka).





de l'école Mèn-outchi-Kodama. Il fut continué par Tomo-mitsou et Yoshi-mitsou. Ce qu'on appelle les œuvres de l'École est sorti de leur école. Les œuvres de ces élèves ne sont pas nombreuses. Les plus célèbres d'entre eux sont Yamato Yoshi-mitsou, Kadzou-mitsou, Takamitsou, Tchikougo, etc. Les masques de Kagoura et autres ont fourni un assez grand nombre de belles œuvres. La sculpture des netskés, à partir de cette époque, est très florissante et féconde en œuvres délicates. En somme, le Netsouké bori cherche surtout l'idée, même dans l'interprétation par le métier. Les matières qui composaient les netskés étaient très variées. On fit d'abord des dieux et des génies, des démons, des Bouddhas, des personnages, puis des animaux, des oiseaux, des poissons, des insectes, des fleurs, des fruits, et jusqu'à des paysages. Il n'est pas de sujets, réels ou imaginaires, qui n'aient été mis à contribution. En somme, le commencement de la sculpture de netské n'est pas exactement connu. Cependant, si, vers Kwan-yei (1624-1644), Hounani Kwan-yetsou et Nonogoutchi Rippo en ont fait, comme on le dit, ils n'ont certainement pas dû en faire beaucoup.

Plus tard, en Kwamboun et Tèn-wa (1661-1684) beaucoup de gens portent à la ceinture des *inrō* et des réticules. Les netsoukés aussi tendaient donc à devenir à la mode. Mais à cette époque, on avait un engouement exclusif pour les objets de Chine. On copiait tous les usages chinois, et cette fièvre d'imitation conduit à des procédés merveilleux. Ceux qui faisaient alors les netskés, c'étaient des maîtres-imagiers, des maîtres-sculpteurs, des maîtres-ivoiriers et laqueurs. Ils les exécutaient dans leurs moments de loisir, et il ne semble pas que cela allât plus loin que de répondre aux demandes des amateurs. Le métier n'était pas encore à l'état de tradition.

C'est en Ghènrokou et Shyaoutokou (1684-1716) que la demande des netskés augmente, que la mode les impose. Les fabricants deviennent alors très habiles dans cet art, et ils parviennent à produire des objets très remarquables. Les amateurs, de leur côté, s'ingéniant à posséder des netskés hors du banal, traçaient des projets qu'il faisaient exécuter; par leurs idées et leurs recherches, ils firent faire un progrès considérable à cet art. Vers cette époque, les artistes en Bouddhas de Nara, dans leurs loisirs, firent beaucoup de personnages de Nō et de petits masques. Ces ouvrages eurent une grande vogue. Il advint que de Kyauto, Ohsaka et Nara on fournit en abondance des netskés.

A partir de Kyau-hō (1716) jusqu'à Horeki (1764) et plus tard, le nombre des amateurs de netskés alla croissant. La cause principale est l'usage du tabac. A cette époque, les Daïmyau et les Hatamoto voulaient une belle ornementation à leurs sabres et les rendaient magnifiques, parce qu'ils les portaient à la ceinture. De leur côté, les grands marchands et les hommes riches, au lieu de sabre, accrochèrent à leurs ceintures des blagues à tabac qu'ils voulurent belles et luxueuses. Aussi, lorsqu'ils trouvaient un de ces objets à leur convenance, ils n'hésitaient pas à le payer très cher. Leur fabrication atteignit alors une haute élégance. Dans les objets exécutés alors, le dessin correspond au sens d'anciennes poésies. Des peintres en renom en dessinaient les projets. On les exécutait avec le plus grand soin, et par suite on fit des œuvres très artistiques.

En Meiwa et Kyauwa (1764-1804), cette mode atteint son apogée. C'est à partir de cette époque que la profession de maître-sculpteur en netskés se transmet dans les familles. Les plus remarquables des artistes de talent sont Yoshimoura Shyouzan, Ogaçawara Issaï, Idzoumi-ya, Tomotada. On cite aussi le Hōgèn Shyoughètsou, Djyoutei, Ounjyou, Tōshi, Youmé-marou, Tamétaka, Minkō, Shyauminsaï, Démé Ouman, Kawaï Yoritaké, Séibéé. Dans l'ordre des petits travaux, une telle nouveauté d'invention, une telle liberté du ciseau ne s'étaient encore jamais vues.

A partir de Bounkwa et Bounsei (1804-1818), les excès de luxe dépassent l'imagination, et l'on arrive à employer souvent comme matières les métaux précieux et les pierreries. Comme artistes célèbres, on cite alors Rakoushikèn, Ghyoukwa, Yamagoutchi Tomotshika, Meikei Saï-hau-jitsou, Shinshi Saï-ryoukei, Morikawa To-èn, Nagaï-rantei, Miya-çaka-hakouryou, Yamagoutchi Okatomo, etc. Depuis cette époque jusqu'à la restauration de Meidji, bien que les objets d'art soient en décadence, ces netskés, toujours en modification perpétuelle, sont enfin devenus des sculptures d'ivoire ou des

objets décoratifs. Le développement actuel de l'art de l'ivoire est dû sans doute à ces netskés. La sculpture de figurines avait pris à Nara une grande importance. Le nom de statuettes de Nara leur est resté.

Autrefois, dans les cérémonies de Kaçouga Wakamiya, on portait des groupes sculptés. Il faut voir là sans doute l'origine de l'art des statuettes.

A l'époque de Okano-hokyau, cet art devient de plus en plus délicat. On voit aussi les œuvres de la sculpture dite « à coups de couteau » faites d'un coup de ciseau enlevé. C'est un genre dérivé des poupées de Nara, inauguré, vers Bounkwa (1804) par Ryau-tchyau, qui a sculpté surtout des oiseaux et des insectes. Les figurines de Saga, de Kamo, d'Asakça, etc., deviennent de plus en plus intéressantes, atteignent même une grande beauté, et l'on voit se développer la sculpture connue sous le nom de figurines animées. Les maîtres les plus fameux de ce genre sont : Takéda-nouï-no Souké, Matsoumoto Kiçabourau, Nedzoumi-ya-gobéé. Les descendants de ce dernier continuent aujourd'hui sa profession.

Dans la sculpture décorative des ustensiles, on use du Yoshino-bori, de l'incrustation, du repercé, etc., avec une maîtrise qui rend ces objets très estimés dans le monde.

Youghetsou, Jyodéi, Sô-itchi, Ki-hatchi, Hangorau ont tous à cette époque un talent de premier ordre dans la sculpture fine. A partir du milieu de l'époque des Tokougawa, il y a ce qu'on appelle les intailles (Teppi-tsou-bori). La sculpture sur bambou, sur pierre, sur bois, accompagna la mode de la « décoration de lettrés » est au comble de sa prospérité. La gravure des sceaux, bien qu'existant déjà depuis le commencement de cette époque, arrive à être extrêmement florissante vers le milieu. L'art de Taï-nèn, de Fou-yau, etc., est quelque chose de très beau.

GENRES ET PROCÉDÉS

Les statues bouddhiques de ce temps sont, pour la plupart, sculptées en bois. De temps en temps, il y en a en cuivre, mais ce n'est pas la peine d'en parler. L'exécution ne semble pas différer de celle de l'époque précédente. La décoration architecturale, à l'époque où nous sommes, doit répondre à une demande double de celle de l'époque précédente. La sculpture des temples (Miya-bori), et la sculpture des frises deviennent des professions séparées qui rivalisent d'ingéniosité et d'exécution. La matière employée est généralement le bois dur. On sculpte des fleurs et des plantes, des oiseaux et des animaux, des motifs divers, des nuages. Tantôt on laisse le bois nu, tantôt on l'enduit de couleurs. L'art des masques est très florissant, grâce à la faveur où sont tenus les no à partir du milieu de l'époque des Tokougawa. On ne voit rien dans les époques précédentes qui soit comparable. Dans ce genre, il y a plusieurs écoles qui diffèrent entre elles, soit par le coup de rabot, soit par le coloris, soit par plusieurs autres points. La matière employée est presque toujours le bois, mais on en trouve en papier mâché. Quant aux netskés, il en est de toutes matières, de pierres précieuses, d'ébène, de bambou, d'ivoire, de corne, d'agate, d'ambre, de corail, etc. Pour les figurines et les netskés d'Oudji, on emploie, dit-on, les arbres à thé croissant dans cette localité. Pour les figurines, on emploie surtout le bois; on en fait aussi en pétrissant de la sciure. C'est ce qu'on appelle les figurines pétries. Toutes sont pour la plupart très colorées. Les figurines de Saga, sculptées dans le bois, peintes et dorées, sont très belles.

Les figurines de Kamo, du genre nommé Yanaghi-bori, c'est-à-dire la tête et les quatre membres, sont sculptées avec délicatesse et le costume est en carton recouvert d'étoffes collées.

Les figurines d'Açakouça, inaugurées par Soughino-ya Tchika-youki sont très belles par le

coloris, plutôt que par la sculpture. Petit à petit, on en vint à faire les figurines animées, sculptées en copiant exactement les personnages vivants. Plus tard, on leur ajouta même des mécanismes qui faisaient mouvoir les quatre membres et la bouche. L'incrustation, le repercé, les sceaux, ont des procédés variés.

MAITRES ET ŒUVRES

Tan Kaï Rishi, nommé ordinairement Hôzan, né la 6ᵉ année Kwan-ei (1629), dans le district de Anô en Icé, aimait la peinture et était aussi un maître statuaire.

La 7ᵉ année Empô (1679), il monta sur le mont Ikoma, en Yamato, où il fit une statue de Foudau. Il fondit ensuite des statues de Mirokou et de Kokouzau. Il exécuta religieusement une statue de Kwannon aux onze faces, et, ayant réalisé son intention constante de bâtir un temple à Kwannon, il l'y installa. Les plus belles œuvres de Tan Kaï sont conservées au Hôzanji de Ikomayama. Son art est délicat et soigné.

Shimidzou-ryoukei, de Kyauto, fit de la sculpture sous Tan Kaï Rishi. Son style est extrêmement habile. Il fut Hôgan.

Shyau-oun était d'abord artisan en Bouddhas de Kyauto quand il alla visiter le temple des Rakan, en Bouzèn. L'idée lui vint d'élever des Rakan, vers les années Djyau-kau (1684-1788). Il alla à Edo, où il demeura à Hanakawado, dans Açakousa, et là il commença à sculpter. La 8ᵉ année Ghenrokou (1695), il fit le saint patron et les 500 Rakan. Il mourut la 7ᵉ année Hoyei (1710), à l'âge de soixante-trois ans.

Kawatchi Daïjyau Iyé Shighé, fils de Bitchyou-jyau, demeurait en Aumi et se transporta plus tard à Edo. Très habile sculpteur de masques, il a un très haut renom. Il perfectionna les procédés d'un coloris particulier, simple et souple, qu'on appelle communément coloris de Kawatchi. Parfois aussi, sans se servir de brosse, il fixe la couleur avec un tampon. On appelle ce procédé, dont il est aussi l'inventeur, coloris au tampon. Il mourut la 7ᵉ année Shyau-ho (1645).

Masque de Nô, démon. — Musée impérial. (Fig. 65 [a]. Voir Mamui, p. 179.)

Fig. 65 [b]. *Masque de Hannya* (Musée impérial). — Hannya est la jalousie personnifiée. L'auteur, Iseki Kawati, a rendu le sens du sujet d'une façon profonde. L'incrustation du métal doré aux yeux et pour les dents rend le sujet plus expressif. Ce masque est usité dans les pièces telles que Dâjôji et Kourozonka.

Fig. 65 [c]. *Masque de Nô* (Musée impérial). — Masque de jeune seigneur dit Jorokou ; on y voit la distinction du personnage. Le coloris est aussi réussi. Il est employé pour représenter un personnage comme Atsoumori. Il est l'œuvre de Kawatchi.

Fig. 65 [d]. *Masque de Nô*. — Masque de Takashiki, jeune homme. C'est aussi la sculpture de Iseki Kawati. Le coloris, sans être fin, donne une expression douce.

16 Masques de Nô. — Musée impérial.

Yamato Mamori, élève du précédent, était d'abord prêtre shinto de Nara, et vint ensuite vivre à Edo. Il mourut la 12ᵉ année Kwamboun (1672). Son sceau à chaud est Tenka-itchi Yamato.

Fig. 65 [e]. *Masque de Kyaughèn* (Musée impérial). — Masque de Bonakou, sculpté par Yamato Mamori. Le coloris ressemble aux masques de Kawati. L'auteur s'est distingué aux figures douces de femmes, mais on rencontre aussi ses œuvres dans les sujets forts tels que celui-ci.

Manshyo, fils adoptif de Ghènkyou Man-yei, exerça son art en Kawatchi, puis quitta la famille de Man-yei, retourna à Kyauto, où il prit le nom de Kodana Aumi, et travailla pour le palais. Il prit ensuite comme sceau : Ten-ka-itchi Aumi. Il prit d'abord absolument le style de Man-yei, quand il travaillait avec lui. Plus tard, il imita le style de Kawatchi. Il montra alors beaucoup de talent. Il mourut la 1[re] année Hoyei (1704). Son fils Tchyau-ouémon Tomomitsou continua sa maison.

Miya-ta Tchikougo, élève du précédent, demeurait à Kyauto. Son sceau porte : Miyata Tchikougo, dans un contour d'écran.

Fig 65 *f*). *Masque de Nô* (Musée impérial). — Masque de Béshimi, sculpté par Miyada

a b c



e d f

Fig. 65 MASQUES DE NO

Tchikougo. Le caractère du sujet est remarquablement exécuté Aussi, considère-t-on ce masque comme un chef-d'œuvre de l'auteur.

Tohakou Mitsoutaka, fils de Mitsou-yaçou, d'abord élève de Aumi, après la mort de son père, alla à Edo. Adopté par Souké-zaémon, il continua sa maison. Il mourut la 5[e] année Shyautokou (1715).

Tosoui Man-kou, fils du précédent, surnommé Mambi, signait à chaud Démé-mambi. Il mourut la 14[e] année Kyau-hau (1729).

Nonogoutchi Rippo, nommé Tchika-shighé, de Kyauto, aima dès son enfance la peinture, fut élève de Tanyou. Plus tard, il imita Sô-tatsou, dont il pénétra le style. Il avait aussi du talent





DESSINS D'ANIMAUX (par Rosétsou).

XVIIIe siècle (Yaçouda-Yaçokitei Hiroshima).




comme sculpteur et faisait de beaux netskés. Son art est aisé et ses idées distinguées. C'est qu'il a une solide éducation de peintre. Comme il avait du talent pour les figurines (Hina-ningyau), on l'appelle Hinaya-rippō. Il mourut la 9e année Kwauboun (1669) à l'âge de soixante-quinze ans.

Yoshimoura shyouzan, d'Ohsaka en Setsou, étudia d'abord la peinture des Kano et travailla avec Sada-nobou. Il fit de grands progrès dans cet art, où il montra un talent de coloriste. Il fut nommé Hōgan. Il pratiqua la sculpture et fit des netskés. Ses idées sont originales et sa couleur magnifique. Ses sujets sont, pour la plupart, pris dans le Shau-hai-king ou le Ressen-zèn-dèn. A ces sujets, choisis parmi les plus étranges, il ajoute encore le cachet de sa riche imagination. Les œuvres sont très nombreuses. Il florissait en Meiwa et Anyei (entre 1764 et 1781).



Fig. 66. — Netsoukés de Sennin.

Fig. 66 [a]. *Nétsouké* (Kaménosouké Hirasé d'Osaka). — Sénnin (ermite) en bois sculpté et colorié par Yoshimoura Shyouzan. C'est un caractère particulier que l'auteur seul a su faire exprimer par ses sujets.

Fig. 66 [b]. *Nétsouké* (Musée impérial). — Sénnin (ermite) en bois colorié de Shyouzan. Dans cet objet, on voit surtout le côté fin de la sculpture de Shyouzan qui est un artiste essentiellement synthétique.



Fig. 67. — Netsoukés du diable.

Higoutchi-shyoughetsou, de Naniwa, en Setsou, aimait la peinture et avait étudié le style de Kano. C'était un peintre professionnel. Il fut Hōgan. Il était aussi habile sculpteur, fit bien les netskés. Il a un style tout personnel et une inspiration heureuse. Ses netskés étant très appréciés de ses contemporains, il abandonna la peinture et alla à Edo où il se livra exclusivement à la sculpture des netskés. Ses descendants, qui portent tous le même nom de Shyou-ghetsou, ont continué sa profession de génération en génération.

Ogasawara Issaï, né à Wakayama, en Kiié, sculpteur de talent, faisait des netskés et jouit d'une belle renommée. Il est supérieur aux sculpteurs de netskés de son temps. Il a surtout employé l'ivoire et la dent de baleine. Ses œuvres en couleurs sont rares.

Fig. 67 [a]. *Nétsouké* (Tsouroumatsou Mizoutani d'Osaka). — Sculpture en bois de Ogasawara

Issaï représentant le blaireau déguisé en homme. L'animal n'est qu'à la moitié de sa transformation et l'auteur a rendu à merveille l'expression combinée de l'homme et de la bête.

Fig. 67 (*b*). *Nétsouké du diable* (Musée impérial). — Le diable se regardant dans un miroir. Ce Nétsouké en métal est ciselé par Hamano Shôzoui dont la biographie se trouve dans le chapitre de la ciselure.

Idzoumi-ya Tomotada, de Kyauto, sculpteur de talent, excelle surtout dans les netskés représentant des bœufs. Son travail est très délicat et très vivant. Ses œuvres avaient à Edo une très grande réputation, de sorte que les copies en sont extrêmement nombreuses. Mais un expert peut, au premier coup d'œil, distinguer les œuvres authentiques.



Fig. 68. — Nétsouké du bœuf.
M. Auzéki de Tokio.

Fig. 68. Le sujet du bœuf couché en ivoire est le favori de Tomotada qui se distingua sur l'étude de la nature.

Tamétaka, établi à Nagoya, en Owari, acquit une grande réputation de sculpteur de netskés. Ses œuvres sont, pour la plupart, des personnages ou des fleurs et plantes. Dans les motifs colorés dont il les orne, il ne se sert pas de matières colorantes, mais il sculpte en relief. On peut dire que dans la sculpture de netskés il a produit quelque chose d'absolument neuf.

Minkô, de Tsou, en Icé, sculpteur de talent, faiseur de netskés, a exécuté des œuvres soignées et belles. C'est un maître. Ses Darma, conçus comme si la prunelle était animée, sont très beaux.



Fig. 69. — Nétsouké.
M. Auzéki de Tokio.

Fig. 69. Ce sujet, qu'on appelle vulgairement « le renard déguisé en vieux prêtre », se nomme Hakouzôsou. La tête et la canne sont en ivoire et le corps en bois. Œuvre de Minkô.

Kami-bayashi-ghyouka, d'Iwamoura, en Mino, aimait les élégantes figurines de Nara. Il les imita et fit, en bois de thé, des netskés représentant des cueilleurs de thé. Ils étaient très élégants. Aussi les contemporains les ont-ils appelés figurines d'Ondji. Leur réputation est très répandue.

Miwa, sculpteur de Yédo, de la période Temméï (1780-1788), aima sculpté les nétsoukés et acquit le talent reconnu. Il chercha ses sujets dans le Japon même et préféra le bois de Isou et de cerisier au buis. Son travail prit le nom du nétsouké de Yédo.

Fig. 70 (*a*). *Nétsouké d'enfant* (Tchôjiro Miyagawa de Tokio). — Bois sculpté de Miwa représentant un enfant cachant de sa main gauche un masque de renard et de sa main droite montre l'œil pour dépiter qui veut le prendre.

Fig. 70 (*b*). *Nétsouké de singe* (M. Auzéki de Tokio). — Bois sculpté de Niwa, plein d'esprit de vérité.

Ryoukéi, de Edo, faiseur de netsoukés, manie le couteau avec une telle sûreté qu'on n'en saisit nulle trace. Il chercha à faire des ivoires teints, et, après beaucoup de tâtonnements, en perfectionna les procédés, qu'il appliqua aux netskés. Ses abeilles, d'aspect réaliste, sont charmantes. Il eut aussi beaucoup de talent dans la sculpture de faible relief.

Fig. 71 (*a*). *Nétsouké de Hotei* (Kanéjiro Kanéda de Tokio). — Bois sculpté de Rioukei.

Dans cette exécution d'une grande finesse, l'auteur montre l'originalité dans le sujet en faisant porter les deux bras sur le dos dans lesquels on peut passer le cordon.

Fig. 71 [*b*]. *Nétsouké de coquillages* (Kanéjiro Kanéda de Tokio). — Cinq petites coquilles assemblées, sculpture de Rioukei, d'une apparence tellement naturelle qu'on les prend pour de vrais coquillages, à cause des taches de couleur.

a b



Fig. 70. — Nétsouké : enfant et singe.

Soughi-noya Tchika-youki, de son nom de famille Toukou-shima, fils de Kwa-shyo Tchika-harou, demeurait à Açakça, à Edo. Il apprit la peinture avec son père, puis, aimant la sculpture, il fit des netskés. Ses idées sont très ingénieuses, son modelé et sa couleur distingués. Ses sculptures portent la trace de son talent de peintre. Ses figurines furent appelées figurines d'Açakça ; ce doit être par analogie avec le nom de Nara-ninghyô donné aux figurines faites à Nara. Il mourut en juillet 1882 dans sa quarante-sixième année.

Yamagouti Tomotika, signe aussi Tchikouyosaï. Né à Kyauto, étudia la sculpture avec son

a b



Fig. 71.
Nétsoukés de Hotei et de coquillage.

b a



Fig. 72. — Netsoukés de domestique et de garçon de boutique.

frère Shômin,-attaqua les nétsoukés avec un talent acquis. Il fit d'abord les animaux et les hommes. Il sut donner la vie à ses sujets d'une exécution fine. Il eut son temps de vogue. Il mourut en 1880, dans sa soixante-dix-septième année.

Fig. 72 [*a*]. *Nétsouké de jeune garçon* (Kasouké Saïto de Tokio). — Ivoire sculpté de Tomotika, représentant un jeune garçon broyant le médicament.

Fig. 72 [*b*]. *Nétsouké* (Kasouké Saïto de Tokio). — Ivoire sculpté de Tomotika, représentant un domestique renouant les cordons de sa sandale.

To-én, de Nara, aima la peinture dès l'enfance, mais devint célèbre dans la sculpture, qu'il apprit avec Okano Hobakou. Son invention est ingénieuse, son couteau très libre. Il a une joliesse aimable, bien que sa couleur ne soit pas très franche ni très éclatante. Il a beaucoup produit.

Nagaï Ran-téi, d'Idzoumo, demeurait à Kyauto. Sa sculpture est originale et précieuse. Sa conception est ingénieuse et son coup de couteau délicat. Il a fait en netskés des personnages, des fleurs, des oiseaux, des paysages ; mais c'est dans les personnages qu'il excelle. Sur la

demande du prince de Ninnaji, il sculpta, dans une noix, mille singes de montagnes. La minutie du travail était telle qu'il était impossible de les distinguer à l'œil nu. Son talent lui valut le titre de Hôkyau.

Miya-zaka Hakouryou demeurait à Ghion, à Kyauto. Célèbre pour ses netskés en ivoire, il a fait surtout des animaux ; il a particulièrement bien rendu les allures des tigres, des léopards et des singes. On cite, parmi les objets de cette époque, les personnages de Ran-téi et les animaux de Hakouryou.

Yamagoutchi Okatomo demeurait à Higashi-yama, à Kyauto, où il faisait des netskés. Son ciseau est facile, son invention n'est pas banale. Il faisait de préférence des motifs de fleurs, de plantes et de petits oiseaux, en chêne ou en ivoire généralement.

Kwaïguiokousaï, s'appelant aussi Masatsougou de Osaka, est un sculpteur de Nétsouké. Il prit ses sujets chez Hanzan et Guiokouzan. Il fut célèbre par sa finesse dans ses derniers temps.

b



a

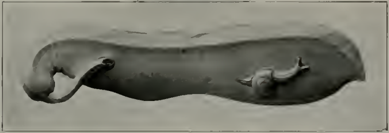


Fig. 73. — Netsoukés de haricot et de singe

Fig. 73 (*a*). *Nétsouké de haricot* (M. Auzéki de Tokio). — Nétsouké en bois en forme de haricot en cosse. La queue retournée fait l'anneau pour passer le cordon et le colimaçon posé joue le rôle de bouton d'arrêt.

Fig. 73 (*b*). *Nétsouké de singe* (Tsouroumatsou Mizoutani d'Osaka). — Ivoire sculpté de Kwaguiokousaï qui paraît avoir imité la nature par la finesse du travail. Le singe retient le fruit de Kaki (persimont) en regardant autour de lui d'un œil craintif.

Okano Hohakou habitait Nara. C'était le 9e descendant de la famille Okano. Il s'appelait Shyau-jyou. Il a fait surtout des netskés représentant des personnages de No. Son coloris est harmonieux, et, comme à la composition et à la forme Hohakou joignait du style, son talent s'élève très haut. En dehors des netskés, il a sculpté, dit-on, beaucoup de boîtes à tampons de sceaux et de boîtes à parfums.

Okano Hokyou, fils du précédent, a sculpté des netskés représentant des personnages de Nô et toutes sortes d'autres sujets. Son ciseau est facile et son coloris agréable. C'est un des maîtres du Nara-bori.

Matsouda Ryautchyau, né à Takayama-matchi, en Hida, d'une famille professionnelle de génération en génération, dans sa jeunesse, s'attacha à Yoshida Soukétomo, avec lequel il apprit la sculpture et devint un maître. Estimant que sur les figurines de Nara la couleur était trop épaisse et cachait le travail de la sculpture, il parvint à mettre à profit les taches



1

PORTE YOMÉIMON DE NIKKWAU

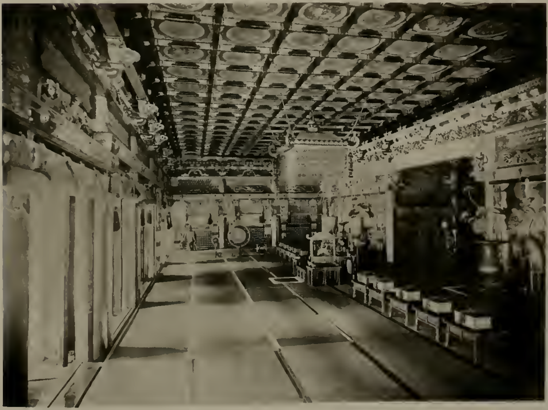


2

INTÉRIEUR DE LA PAGODE DE DAIYUIN

(XVII[e] siècle).





naturelles des fameux arbres de Hida, le pin d'eau, sans ajouter de couleur. Il fit des grues, des pigeons, des tortues et des grenouilles. C'est ce qu'on appelle la sculpture de Hida.

Matsoumoto Kiçabourau, maître statuaire de figurines, de Koumamoto, en Higo, vint à Edo au commencement de Auni (1854), ou peu après. En passant par Nara, il vit les deux Maharadjahs du Tô-daï-ji et fut si émerveillé de leur beauté qu'il ne put s'en éloigner, dit-on, de trois jours entiers. Arrivé à Edo, il se mit à faire des figurines animées. Plein d'idées neuves, il s'attacha surtout à la structure du corps humain. Ses figurines semblaient vivantes. Ce sont des œuvres d'un grand talent.

CHAPITRE V

Architecture.

L'architecture de cette époque, prenant le style de la période précédente, y ajoute un caractère délicat et recherché. On néglige plutôt l'harmonie des proportions pour soigner partout les détails. La sculpture va perdant son caractère architectural, la peinture perd le sens décoratif. Les courbes, pour la plupart, ont abdiqué leur caractère ferme, qui allait jusqu'au sublime. C'est, on peut le dire, le « rococo » de notre pays.

Architecture bouddhique. — Tokougawa Yei Mitsou et Kei-shyau-in Kounifou-ashimau), fils adoptif de Oghi-matchi Ier, firent beaucoup de reconstructions. Les grandes œuvres nouvelles, de celles qui peuvent révéler l'âme de ce temps, sont relativement peu nombreuses. Les tentatives n'ont pas été couronnées de succès. On a élevé un assez grand nombre de temples Shinto. Leur forme est, pour la plupart, ce qu'on appelle Gonghen-dzoukouri. Ils sont décorés partout de peintures et de sculptures compliquées. Les silhouettes de l'architecture, ainsi que les détails, abusent partout des courbes jusqu'à produire la fatigue. Il existe, à part, une architecture de temples funéraires. Leur plan d'ensemble est celui des temples bouddhiques. Si l'on examine les constructions une à une, comme pour les Jinjya, ce sont des mélanges de Bouddhisme et de Shintoïsme. Cette architecture use à profusion de la décoration et abuse des courbes.

L'architecture palatiale, comme nous l'avons annoncé plus haut, a subi l'influence des tendances à la mode. En général, elle est ornementale. Tous les daïmyaus, au-dessous du château d'Edo, arrangent à l'envi leurs yashikis. Ils garnissent l'extérieur d'immenses portails. Au dedans, ils rivalisent de luxe et de beauté. Parfois, ils dépassent leurs droits. Aussi a-t-on établi des lois somptuaires pour prohiber ces modes exagérées. Mais leur force n'a pas toujours été effective.

L'architecture de château fut aussi très florissante. Cet art devient de plus en plus habile. L'architecture de pavillon se développa peu à peu, et chaque style produisit des types particuliers. Les maisons ordinaires, d'autre part, firent des progrès énormes et leur construction devint enfin à ce qu'elle est aujourd'hui. En résumé, l'architecture profane, pendant les trois siècles de paix de la période des Tokougawa, fit des progrès sans précédent. Ses compositions, son exécution sont vraiment à leur apogée. Cependant, elle se jette dans la préciosité. Elle perd la grandeur de l'aspect. C'est là un fait déplorable. Ainsi, dans la charpente, les architectes suivent obstinément des règles mortes. Enfin, se liant eux-mêmes les mains, ils en arrivent à apprendre des stupidités qu'ils ne comprennent pas. C'est là une triste constatation.

MONUMENTS

TEMPLE FUNÉRAIRE DE TAÏ-TOKOU-IN (Hidetada II). — Tokyau. — Shiba; Zojyauji

C'est un excellent type du genre. La disposition générale du bâtiment ressemble à celle d'un Garan. Il y a une première porte extérieure, une porte dédiée à l'empereur, un édicule lustral, un beffroi. De la galerie de la porte intérieure on va au Haïden, au passage dallé, au Hondèn. Le Hondèn, à double toit, a tout à fait le caractère d'un temple bouddhique Boutsou-dèn. L'intérieur et l'extérieur sont d'une richesse et d'une magnificence indescriptibles. Près de ce temple funéraire sont ceux du 7[e] et du 8[e] Shyaugoun. Leur style ne diffère pas sensiblement de celui du 2[e].

A Tokyau, dans le parc d'Ouéno, il y a encore un temple des Tokougawa. Son architecture est aussi tout à fait semblable à celle des temples de Shiba.

Pl. LXIII (1, 2). — YAÏ-MEÏ-MON. — Shimotsouké. — Nikkwau. — Toshyaugou.
INTÉRIEUR DU TEMPLE FUNÉRAIRE DE TAÏ-YOU-IN (Iyemitsou III). — Même localité. — Rinnauji

La porte est à trois travées. La couverture de l'étage supérieur a un auvent chinois sur les quatre faces. Quant aux détails, partout ce sont des sculptures fines, des peintures éclatantes. Ce bâtiment, vraiment surchargé de peintures et de sculptures, doit être regardé comme un type de l'école rococo. D'un autre côté, on y peut voir partout une construction d'un sentiment factice ainsi qu'une décoration artificielle.

Ce monument est bâti absolument par les mêmes procédés que le Toshyaugou de Nikkwau-zan, tombeau du premier Tokougawa, Iyéyaçou. Si on compare ce monument, ainsi que le précédent, aux monuments de Shiba et de Ouéno, à Tokyau, à part l'échelle qui est plus grande, on ne constate pas de différence sensible.

NIDJYAU-JYAU. — Kyauto. — Palais détaché de Nidjyau.

La partie la plus importante de la construction de ce monument date de Kwanyéi (1624-1644). L'échelle est d'une dimension telle qu'on ne peut rien lui comparer. C'est, au Japon, le chef-d'œuvre du style de bibliothèque. Le plan n'a pas de caractéristique frappante, mais la pompe de la décoration intérieure est pour étonner. Les colonnes de la bibliothèque sont d'un équarrissage de 0[m],24 à 0[m],30 et davantage. Le plafond a 7 mètres de hauteur, et la hauteur du toit mesure plus de 20 mètres. Le plafond est à compartiments : les croisillons sont laqués en noir, les compartiments sont peints de décorations en couleurs d'une richesse inimaginable. Les murs sont en général dorés et peints luxueusement. Il y a un étage supérieur peint d'une vaste fresque. Il y a une bibliothèque, des armoires, un dais, décorés de brillantes garnitures métalliques. C'est le grand œuvre de l'architecture palatiale de ce temps.

MAMPOUKOUJI. — Yamashiro.

La secte de Wanbakou, fondée dans la première partie de cette époque, fit construire ce temple dont le style, procédant du style des Ming de Chine, a fait école.

Parmi les monuments bouddhistes reconstruits à cette époque, et dont l'architecture est la plus remarquable, il faut citer, à Kyauto, le Garan du Myaushin-ji, le Hondau de Kiyomidzou, le grand portail de Tchi-on-in et son Hondau, le grand portail du Nan-zèn-ji. Le Tchyoudau et le Taïkau-dau du Euryakouji à Hiyei-zan sont aussi remarquables. En résumé, à cette époque, les changements de l'art architectural sont les suivants :

1° Inauguration de l'architecture des temples funéraires ;
2° Développement des yashikis ;
3° Finesse des procédés d'équarrissage ;
4° Abus des lignes courbes, de la sculpture et de la peinture décoratives ;
5° Découverte de la construction menteuse.

CHAPITRE VI

Arts industriels.

MÉTAL

Après Ghènwa et la pacification, tous les artisans en métal formèrent des clientèles dont les patrons furent les Boushi qui leur donnaient de gros appointements leur permettant de se livrer tranquillement à leur art. Ils purent alors joindre à l'habileté professionnelle une pratique mûrement étudiée. Toute la société étant plongée dans la paix, on se préoccupa beaucoup plus de l'ornementation des sabres que de leur trempe. La décoration sculptée des armes acquit une beauté sans pareille dans les époques antérieures.

A l'époque florissante qui va de Kwauboun à Ghèn-rokou (1661-1704), Yokoya So-min, etc., échappant au style de l'école, adoptent un style pittoresque. C'est alors qu'apparut, répondant au goût des bourgeois, ce qu'on appelle matchi-bori (ciselure de ville). On voit apparaître aussi le Narafoû-bori (ciselure de Nara), qui cisèle, d'un ciseau épais, des motifs d'un genre particulier. Les spécialités se multiplient ; les artisans se comptent par milliers. A Edo, on compte plus de trente familles connues. A Kyauto, Ohsaka, en Aumi, on ne les compte plus. Dans la lignée des Gotō même, jusqu'au 9e du nom, Teijyau, bien que le talent soit toujours remarquable et qu'à première vue on puisse distinguer le style de la famille, à partir du 10e, Renjyau, vers Ghèn-rokou (1681-1704) il y a mélange de ce style avec le style pittoresque innové par l'école de Yokoya. Arrivée à Gotō Itchijyau, la famille finit par adopter entièrement ce style pittoresque et fonder une école particulière. Tandis qu'on tombe dans ce style pittoresque et naturaliste, il n'y a, pour conserver le style, de Kwampo jusqu'à Horéki (1740-1764), que Tsouno-jimpo. Jusque-là, la ciselure des Gotō avait eu horreur de tomber dans la mièvrerie et la préciosité. Pour les sabres ordinaires, on craignait que l'ornementation ne disparût par le frottement des mains et des vêtements. Aussi la faisait-on preste, avec peu d'outils : le plus souvent on se bornait à trois outils : le tsoukouri, le tagané, le namékouri. Le coup de ciseau avait alors une originalité qui finit par disparaître quand devint prédominant le goût naturaliste.

L'art des armures va déclinant depuis Toyotomi Hidéyoshi ; la paix générale le rend superflu. Les lignées des Myau-tchinn et des Saotomé continuent leurs traditions, mais on leur demande d'employer leur talent à marteler le fer ou le bronze dans des ustensiles d'usage courant plutôt que dans des armures. L'art des gardes est très florissant comme l'art de la ciselure. Oumetada Shighé-yoshi se montre à partir de Keitchyau (1596) ; les Shyaugouns et d'autres l'emploient souvent. L'école des Haghi de Nagato est très brillante. Les Nakai, Kaneko, Okamoto, Okada, Nakawara, Inouyé et d'autres familles sont également très prospères. L'art des Tsouba en reperçage fin est continué par les descendants de Odawara Maça-tsougou. On voit aussi apparaître beaucoup d'artisans célèbres.

FONTE

En même temps que le Tchyadau est à la mode, l'art des fondeurs de bouilloires est en floraison. Nagoshi Ihémaça et Ohonishi-jyau-rinn, célèbres depuis l'époque précédente, vers Kwan-yei (1624-1644), quittent tous deux Kyauto pour Edo et sont employés par le Bakoufou. Ces deux lignées de Nagoshi et Ohonishi se partagent en lignes de l'Est et lignes de l'Ouest, et produisent un nouveau style.

En Kwan-yei (1624-1644), Kanaya Gorau Sabourau fait toutes sortes d'ustensiles en bronze et obtient des colorations de métal dont il transmet le secret à ses descendants.

Vers Bounkwa Bounsei (1804-1830) paraît Mourata Sei-minn qui est regardé comme l'ouvrier le plus remarquable des temps modernes pour la fonte à cire perdue.

A la même époque, à Kyauto, se montre Ryou-mon-dau, qui fait de belles choses. En Sado, Houmma Takousaï exécute avec talent les ustensiles de bibliothèque de Tcha-no-you.

ŒUVRES ET MAITRES EN GENRES DIVERS

Ciselure : Les Goto et leurs élèves.

Gotô Ghèn-jyau (VIIe), frère cadet de Eijyau, recevait, en Kwanéi (1624), une pension du Daïmyau de Kaga. Son genre, très vivant, excelle dans les guerriers. Il est considéré comme l'ancêtre de la Renaissance des Gotô. Il mourut la 3e année Kwan-boun (1663), entre soixante-dix-sept et soixante-dix-huit ans.

Pl. LXIV (1). Manche de couteau. — Marquis Toshitsougou Mayéda.

Les deux guerriers Koumagayé et Atsoumori. Bien qu'un peu usé, on voit le talent caractéristique de Kénjô.

Gotô Sokoujyau (VIIIe), fils de Eijyau VI, montre un ciseau ferme, dans le style de Ghènjyau. Malheureusement il mourut à trente-deux ans, la 8e année Kwanboun (1668). Youjyau, Kwaujyau et lui passent pour les trois maîtres. D'autres désignent comme les trois maîtres : Kwaujyau, Tsoujyau et lui. Si de toute façon Sokoujyau compte ainsi, c'est que son art s'impose.

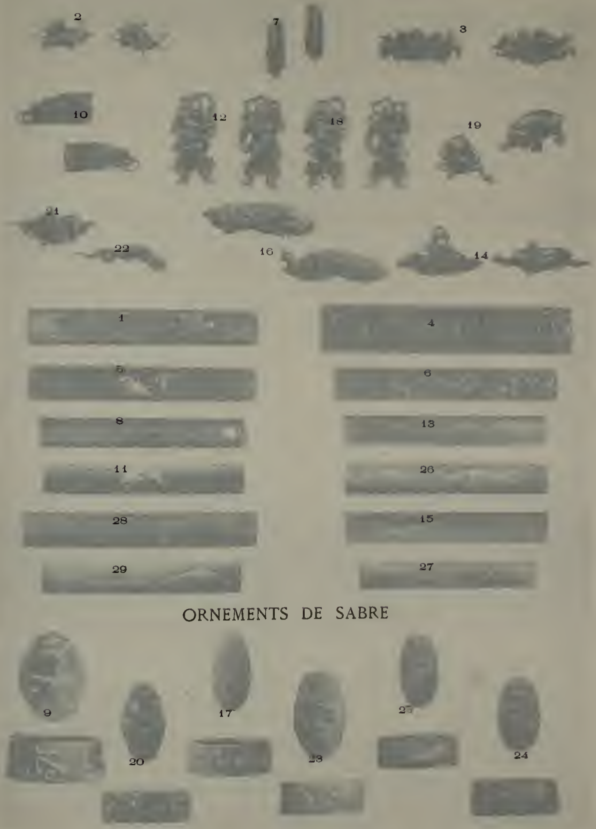
Pl. LXIV (2). — Appliques de sabre. — Vicomte Nagayoshi Inada.

Yorimasa tuant l'animal fantastique Noui.

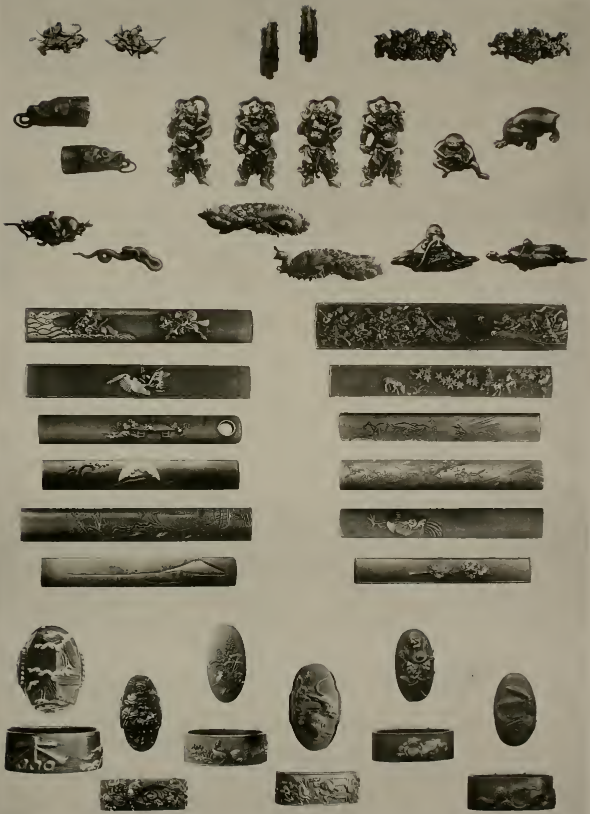
Gotô Teijyau (IXe), fils de Ghèn-jyau (VII), possède un style ressemblant à celui de Kwaujyau. Son coup de ciseau, profond et vigoureux, a produit des œuvres de premier ordre. Il mourut la 1re année Empau (1673), vers soixante-dix ans.

Pl. LXIV (3). Appliques de sabre. — Marquis Toshitsougou Mayéda.

Ciselure en or représentant les lions jouant. Il y a également l'épingle et le manche de couteau du même sujet, complétant la garniture.



ORNEMENTS DE SABRE



Pl. LXIV [4]. — Manche de couteau. — Marquis Toshitsougou Mayéda.

Yoshitsoune offrant son arc au génie de l'océan. La dimension de ce manche dépasse un peu la grandeur moyenne et l'exécution est d'une finesse extrême.

Pl. LXIV [5]. — Manche de couteau. — Marquis Toshitsougou Mayéda.

Faucons.

Gotō Renjyau (X^e^), fils de Sokoujyau (VIIIe), a un style élégant, mais plus rude que celui de Teijyau. Il mourut la 5e année Hō-ei (1708), à quatre-vingt-deux ans. Sa longévité lui permit de produire beaucoup et de former beaucoup d'élèves. A partir de lui, les Gotō s'installent à Edo et leur style commence à s'imprégner plus ou moins du style pittoresque des Yokoya.

Gotō Tsoujyau (XIe), petit-fils de Ghèn-jyau (VIIe), possède un art magnifique et plus fini encore que celui de Renjyau. Il compte parmi les trois maîtres. A cette époque travaillait Yokoya Sominn, et le style de la famille des Gotō allait déjà vers la décadence. Il modifia alors entièrement le style de ses ancêtres et arriva même à acquérir le style pittoresque. Il mourut la 6e année Kyauhau (1721), à cinquante-huit ans.

Pl. LXIV [6]. — Manche de couteau. — Marquis Toshitsougou Mayéda.

Cerf et érable en fine ciselure coloriée.

Gotō Jyoujyau (XIIe), fils de Tsoujyau, ne fit que conserver obstinément le style familial. Il mourut la 2e année Kwampo (1842), vers cinquante-cinq ans.

Gotō Enjyau (XIIIe), fils du précédent, dont le ciseau est lourd et rude, a fait parfois des œuvres de premier ordre. Il faut en attribuer le mérite à son maître, Tobari Tomi Hiça, artisan de grand talent. Il est mort la 4e année Temmèi (1784), vers soixante-quatre ans.

Gotō Keijyau (XIVe), dont le style est encore inférieur à celui de Mitsou taka, est mort la 3e année Kyōwa (1803), vers soixante-cinq ans.

Gotō Shinjyau (XVe) est encore inférieur à Keijyau. Les Gotō sont alors en complète décadence.

Nomoura Maça-toki, élève des Gotō, surnommé Sotokou, mort en la 7e année Empau (1679). Le genre de cette lignée consiste, comme celui de l'école d'Awa, à obtenir une couleur de métal éclatante et magnifique.

Nomoura Maça-nori, surnommé Itokou, mort la 5e année Hau-ei (1708) est un ciseleur de grand talent, et d'un ciseau extrêmement vigoureux.

Nomoura Maça-tchika, surnommé Youki, se servit d'une couleur de métal très brillante, et acquit une grande renommée d'habileté. Il mourut la 7e année Kyauhō (1722). La famille Nomoura fut continuée après lui par Maça-yoshi, Maça-mitchi, Maça-tada, Maça-tsougou, Maça-mitsou.

Tsouno-jimpo étudia la ciselure avec Nomoura Maça-mitchi et acquit le style pur de la lignée. A cette époque où la lignée directe des Gotō elle-même sacrifiait au style pittoresque, lui seul conserva le style de la lignée. Aussi, même quand sa ciselure prit les traits généraux du style Awabori, il montra toujours des tendances extrêmement élevées. Il eut un grand succès et mourut la 12e année Hauréki (1762), vers quarante-deux ans.

Pl. LXIV [7]. — Appliques de sabre. — Nagayoshi Imamoura de Tokio.

Appliques de la poignée du sabre, dites Mènouki, représentant les pousses de bambou.

Écoles de Nara et leurs disciples.

Nara Toshi-térou, ancêtre de la lignée principale de l'école de Nara, surnommé Souwau, fut employé par le Shyangoun en Kwan-ei (1624).

Nara Toshi-harou, fils de Toshi-monné, surnommé Sô-you, maître de Toshi-hiça, a fait beaucoup de paysages, de fleurs et d'oiseaux, peu de personnages. Son art est sobre et ferme.

Nara Toshi-naga, fils de Toshi-harou, surnommé Tchikau, maître de Tatsou-maça, forma Tsoutchi-ya Yaçou-tchika et Toshinaga.

Nara Mouné-toshi, fils de Toshi-naga, surnommé Koça-émon, a fait beaucoup de choses d'un mouvement intéressant.

Nara Toshi-mitsou, fils de Mouné-toshi, surnommé Sô-kan, a fait beaucoup de morceaux appréciés, d'un ciseau solide et d'une composition animée. Il mourut à soixante-douze ans.

Nara Maça-naga, élève de Toshi-naga, signait Maça-harou. Son style est vigoureux et beau. Il a laissé des œuvres de premier ordre. Sa ciselure est à la fois large et soignée dans le détail.

Nara Maça-nobou, élève de Maça-naga, quitta Edo pour s'établir à Osaka, et, ayant atteint une virtuosité dans la ciselure des dragons, forma une école à part.

Tous ces artistes forment l'école du vieux Nara. Leur ciseau est gras et leur composition de sentiment antique.

Pl. LXV (1). — Garde de sabre. — Téijun Mayeda de Tokio.

Garde représentant une chaumière. Elle est d'un style ancien d'un vieux ciseleur de l'école Nara.

Pl. LXIX (8). — Manche de couteau. — Nagayoshi Imamoura de Tokio.

Manche de petit couteau en fer ciselé représentant une chaumière.

Nara Toshi-hiça (Tahié) demeurait à Honjyo, à Edo. Élève de Nara Toshi-harou, il étudia aussi avec Toshi-naga. Entre les deux écoles, nouveau Nara et ancien Nara, il produisit un style en dehors de celui de sa famille et du style pittoresque. C'est le premier des trois maîtres de la lignée de Nara. On le donne d'ordinaire pour le protagoniste de toute l'école. Ses personnages, fleurs et oiseaux, sont très beaux. Son ciseau est vigoureux, mouvementé, plein de hardiesse et pourtant ordonné. C'est, en vérité, un merveilleux ouvrier. Il mourut le 14e jour du 12e mois de la 1re année Ghémboun (14 janvier 1737), vers soixante-dix ans.

Pl. LXV (2). — Garde de sabre. — Naoshi Kiyoda de Tokio.

Elle est de la ciselure en haut relief de Nara Toshinaga. On voit la force dans le coup de ciseau et le bon goût sobre. Le sujet représente un épisode de Aumori Hikoshiti, vassal d'Ashikaga. Le guerrier, devant le passage d'une rivière, rencontre une jeune fille qui lui demanda de la passer. Il la porta sur son dos. Arrivés au milieu de l'eau, la beauté se transforma en diablesse et voulut le voler. Hikoshiti alors tira son sabre et la tua.

Pl. LXV (3). — Garde de sabre. — Musée impérial.

Garde en cuivre jaune représentant un paysan. Elle est d'une ciselure d'un relief délicat et percée en partie.

Nara Toshi-hiça (II) ressemble, par certains côtés, au premier Toshi-hiça. Le soin sans défaillance de son travail est sans équivalent et son métier est même plus aimable que celui du premier. Il mourut la 8e année Meiwa (1771).

Soughi-oura Jyau-i, élève de Nara Toshinaga, surnommé Issandau Nagaharou, habitait Edo. Il doit être le créateur du Shishi-ai-bori. C'est le second des trois grands maîtres de l'école de Nara. Les sujets de sa composition sont empruntés à la peinture des T'ang. Il cherche le caractère naturel jusque dans le détail. Il mourut le 24e jour du 9e mois de la 11e année Hauréki (25 octobre 1761).

Pl. LXV [1]. — Garde de sabre. — Vicomte Mitsouakira Tanaka

Garde en cuivre ciselé en bas-relief représente Shôki, dit chasseur des diables.

Tsouchi-ya Yaçou-tchika, élève de Nara-toshi-maça, de Tatsou-naga, de Shyau-nai et surnommé To-ou, montre un travail qui ressemble à Toshi-hiça, mais par certains points il ajoute au style de la famille de nouvelles idées et une nouvelle facture, et il fit école. Il compte pour un des maîtres de l'école de Nara. Sa ciselure, d'un grand caractère, vise à l'élégance. On pourrait le comparer à Kwaurinn, car il a, comme celui-ci, une grande finesse jointe à une franche saveur. Il mourut à soixante-quinze ans, le 27e jour du 9e mois de l'année Enkyau (14 octobre 1744).

Tsoutchi-ya Yaçou-tchika II), fils du premier, présente un style très difficile à distinguer de celui de son père. Il n'y a de différence qu'à la signature qui est plus grande, et dans laquelle le caractère « Yaçou » est plus long.

Pl. LXV [5]. — Garde sabre. — Musée impérial.

Paysage d'un pâturage en relief, avec le nuage percé. La garde est en alliage noir appelé Shakoudô.

Pl. LXIV [9]. — Tête et anneau de poignée de sabre. — Nagayoshi Imamoura de Tokio.

Feuilles de bambou couvertes de neige.

Hamano Shodzoui, disciple de Nara Toshi-hiça, manie le ciseau avec autant de vigueur que d'éclat. Après avoir appris le style de son maître, il inaugura un genre de ciselure qui détermina des variétés nouvelles. Il n'est inférieur aux trois maîtres de Nara que de peu. Il mourut le 26e jour du 10e mois de la 6e année Meiwa (23 novembre 1769).

Pl. LXIV [10]. — Appliques de sabre. — Kaménosouké Hirasé d'Osaka.

Ciselure en fer représentant une tête du saumon séche.

Pl. LXIV [11]. — Manche de couteau. — Kaménosouké Hirasé d'Osaka.

La lune avec le flot, exécuté en gros coups de ciseau appelé Katakiri.

Hamano Koudzoui, élève de Shodzoui, qu'il surpassa en délicatesse. Sa facture ressemble à celle de Jyau-i. Il faut regarder comme le chef-d'œuvre de Koudzoui les 16 Rakan sculptés en Temméi (1781) devant le temple funéraire du Daïmyau de Idzoumo sur les vantaux en pierre bleue de la porte centrale de la balustrade en pierre. Le dessin en a été composé par le Hôshi Eisen. Il a formé beaucoup d'élèves.

Pl. LXV [6]. — Garde de sabre. — Vicomte Mitsouaki Tanaka.

Attaque nocturne des frères de Soga.

Iwama Seiro commença par être élève de Toyama Tchyokoudzoui, puis suivit Hamano-sei-shinn. D'autre part, il calqua des moulages de Nara Toshi-hiça et de Hama-no Shozoui. Aussi on lui a donné le surnom de Shodzouibau. D'autre part, très lié avec Matchi-da Mori-shighé, ciseleur de l'école-mère, il put étudier ses procédés. Après de longues années d'un travail acharné, il parvint à introduire dans les personnages, les masques de No, les animaux, un sentiment nouveau que les anciens ne connaissaient pas. Il mourut à soixante-quatorze ans, le 14e jour du 8e mois de la 8e année Tempau (13 septembre 1837).

École Yokoya et Écoles dérivées.

Yokoya Sōyo vint à Edo, en Shyau-an (entre 1644 et 1648), reçut une pension du Shyaugounat, et devint Ohori-mono-shi (ciseleur ordinaire). Il est l'ancêtre du Yokoya-bori, vulgairement appelé Odji Sō-yo (père Sōyo). Il étudia la ciselure des Gōto et surtout pénétra le genre de Youjyau. Son ciseau est ingénieux et très énergique. Il mourut le 17e jour du 12e mois de la 3e année Ghènrokou (15 janvier 1690).

Yokoya Sōtchi succéda à son père Soyo dans le service du Shyaugounat et mourut la 4e année Djokyō (1687).

Yokoya Sōmin, de son nom You-jyau, et surnommé Ton-an, vint à Edo pendant les années Djyo-kyō (entre 1684 et 1688) et fut adopté par Sō-tchi. Il servait les Shyaugouns, mais en Ghèn-rokou (1688-1704), malade, il résigna ses fonctions. Il inaugura, en dehors de l'école Gotō, le Matchi-bori. Ce genre de sculpture, répondant au goût des bourgeois, a été nommé ainsi par opposition au Kébori des Gotō. Il chercha des sujets d'après le grand maître-peintre Kano Tan-you ou d'après Hanabouça Itchō, avec lequel il était lié, et il introduisit un style pictural dans la ciselure. Cette innovation fit école. L'originalité de sa composition et la perfection de son exécution font de lui un maître unique depuis Youjyau. D'autre part, bien que le Katakiri-bori existât déjà, il n'a commencé à être intéressant qu'à partir de Sō-minn. Il mourut le 6e jour du 8e mois de la 18e année Kyauho, vers soixante-quatre ans.

Pl. LXIV [12]. — Appliques de sabre. — Naoshi Kiyoda de Tokio.

La paire de Ménouki représentant les Niwò dits gardiens de temple. L'une des deux pièces est signée par Kikouoka Mitsouyuki, qui a dû compléter la première pièce perdue.

Pl. LXIV [13]. — Manche de couteau. — Nagayoshi Imamoura de Tokio.

Poète chinois So Tôba.

Pl. LXV [7]. — Garde de sabre. — Kaménosouké Hirasé d'Osaka.

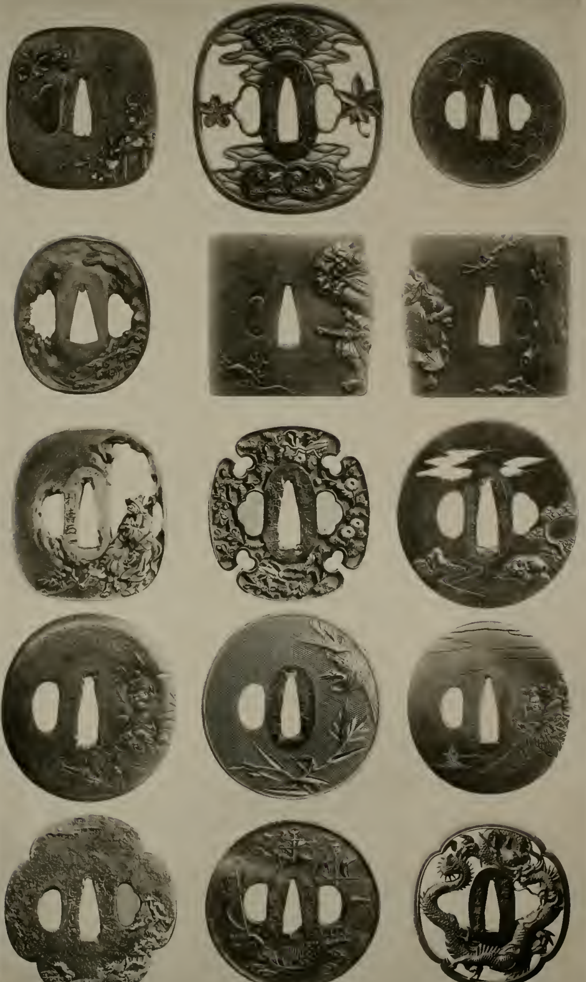
Corbeau dans les îlots.

Yokoya Sōyo, second fils de Yokoya Sō-jyou, élève de Sō-min et son fils adoptif, a bien



GARNITURES DE SABRE





pénétré Sō-min et ne lui est pas inférieur. Il a laissé des œuvres de deux sortes : les unes peuvent être confondues avec celles de Sō-min, les autres sont bien du pur Sō-yo. Il mourut le 28e jour du 6e mois de la 8e année An-yei (10 août 1779).

Yanagawa Maça-tsougou, ancêtre de l'école Yana-gawa, élève de Yokoya Odji Sōyo, mourut le 15e jour du 2e mois de la 6e année Kyau-hō (13 mars 1721).

Yanagawa Nawomaça, fils de Maça-tsougou, demeurait à Kanda, à Edo. Il prit d'abord pour maître Yoshi-oka, puis étudia sous Sō-min. Extrêmement habile, il a laissé des œuvres qu'on prendrait pour des Sō-min. Il réussit surtout dans les chevaux sauvages et les lions. Les lions de Yanagawa sont fameux. Il faisait aussi très bien les pointillés. Il mourut le 9e jour du 10e mois de la 7e année Hauréki (20 novembre 1757), vers soixante-six ans.

Pl. LXV [8]. — Garde de sabre. — Vicomte Mitsouakira Tanaka.

Cigognes dans les roseaux, ciselées d'après une composition de Yokoya Sōmin.

Yanagawa Nawo-mitsou, élève de Nawo-maça, avait une main digne de continuer son maître et de travailler aussi dans le style de Yokoya. Son coup de ciseau est plein de vie et de franchise. Il mourut le 15e jour du 12e mois de la 5e année Bounkwa (30 janvier 1809), vers soixante-seize ans.

Yanagawa Nawo-harou étudia Sō-min et lui ressembla plus qu'à son aïeul Nawo-maça, qu'il surpassa. Il a eu beaucoup d'élèves, dont le plus célèbre est Kauno-harou Akira.

Tanabé Ban-séi, élève de Yanagawa Nawo-harou, travailla dans le style Yokoya. Sa sculpture est plus sereine et plus soignée que le style Yanagawa. Il mourut jeune ; aussi ses œuvres sont-elles rares. Cependant, quelques-unes sont des chefs-d'œuvre.

Kauno-harou Akira, le meilleur élève de Yanagawa Nawoharou, fut Hōguén. Il a commencé par le style de l'école Yanagawa, puis a emprunté au vieux style de Gotō et enfin a créé un style personnel tenant le milieu entre le style pittoresque et celui de la lignée directe des Gotō. A cette époque de Temmēi (1781-1789), où la ciselure tombe dans une manière précieuse et souvent banale, ses œuvres sont très appréciées. Sa renommée est grande.

Pl. LXIV [14]. — Anneau tête et de poignée de sabre. — Nagayoshi Imamoura de Tokio.

Incrustation de divers métaux de couleur représentant Jurò, personnification de l'Étoile du Nord, symbole de longévité.

Yanagawa Nawo-tchika, disciple de Yanagawa Nawo-maça. Il allie au style de celui-ci un peu de celui de Yokoya. Il mourut la 1re année Hauréki (1761), vers quarante-deux ans.

Kikoutchi Tsouné-tchika, élève de Yanagawa Nawo-tchika, a beaucoup de talent dans la sculpture en bas-relief et la ciselure proprement dite. Son ciseau libre a heureusement harmonisé les règles de Katakiri et du Kébori.

Pl. LXIV [15]. — Anneau et tête de poignée de sabre. — Nagayoshi Imamoura de Tokio.

Coq et poule.

Sano Nawo-yoshi prit pour maître Ko Naka-moura Nawo-yoshi, élève de Yanagawa Nawo-maça. Il habitait Edo et fut protégé par le Daïmyau de Akimoto. Son art est de tendance élevée et n'est pas différent du style des Yanagawa. Ses descendants et ses nombreux élèves ont continué son métier.

Ishikouro Maça-tsouné, arrière-disciple de Yanagawa Nawo-maça, puisa dans les esquisses des peintres des idées qu'il adapta aux modes du temps. Sa sculpture est consciencieuse, son ciseau délicat, son poli magnifique. C'est un artisan très habile, dont les descendants continuèrent le métier. Il est mort le 7e mois de la 11e année Bounsei (août ou septembre 1828).

Pl. LXIV (16). — Anneau et tête de poignée de sabre. — Vicomte Mitsouakira Tanaka.

Paon avec incrustations de métaux variés.

Pl. LXIV (17). — Anneau et tête de manche de sabre. — Ri-itî Ouyéno d'Osaka.

Cailles finement ciselées avec incrustations de métaux divers faisant le coloris.

Kikou Oka Mitsou-youki se rasa la tête et prit le nom de Tchinn-ryau. Élève de Yanagawa Nawo-mitsou, il montre un style serein dans ses œuvres qui sont d'une haute qualité. Il mourut la 12e année Kwanséi (1800), vers cinquante et un ans.

Pl. LXIV (18). — Appliques de sabre. — Naoshi Kiyota de Tokio.

Niwô, gardiens de temple ciselés en métaux de couleurs, d'après les originaux de Sômin.

Ohmori Eishyau, cousin de Ohmori Shighé-mitsou, reconnut pour maître Yokoya Sô-min. Il a fait des choses qui peuvent supporter la comparaison avec les œuvres de Sô-min, tandis que sa sculpture en relief peut être mise en regard avec celle de Sô-yo. Il eut de nombreux élèves et mourut la 9e année Meiwa (1772), vers soixante-sept ans.

Ohmori Eishyou, neveu de Eishyau et son fils adoptif, ayant étudié les pivoines épanouies de So-min, y a ajouté quelque chose de nouveau. Il est l'inventeur de la sculpture en relief des vagues, appelée Ohmori Nami. Il excelle aussi dans les guerriers. Il mourut la 10e année Kwanséi (1808).

Pl. LXIV (19). — Appliques de sabre. — Nagayoshi Imamoura de Tokio.

Kintoki jouant avec un ours.

Pl. LXIV (20). — Tête et anneau de poignée de sabre. — Nagayoshi Imamoura de Tokio.

Le guerrier Tchôhi, ciselé avec force, ce qui rend parfaitement son caractère d'énergie au sujet.

Tchidzouka Hiça-nori, officier du clan du Daïgakou-no-kami, élève de Ohmori Eishyau, fit de la ciselure sa distraction. C'est un amateur d'un talent secondaire

Pl. LXIV (21). — Anneau et tête de poignée de sabre. — Kaménosouké Hirasé d'Osaka.

Grenades en or et argent incrustés.

Katsoura Eijyou, de Kouronmé, en Tchikougo, venu à Edo à l'école de Yokoya Ko-eisei, devint le praticien de Yokoya So-yo. Il conserva bien le style de son maître dans les chevaux et les lions. Certaines de ses œuvres sont belles. L'ouvrage le plus délicat qui soit resté de lui, ce sont les gardes d'un grand et d'un petit sabre, qu'il exécuta pour le Daïmyau de Satsouma, et sur lesquelles sont sculptées en relief des chevaux en foule. Elles lui furent payées, dit-on, 100 ryau d'or.

Iwamoto Konkwan, dont les ancêtres parurent à l'école de So-min, a fait de beaux ouvrages. Il est mort la première année Kyauwa (1801), à cinquante-huit ans.

Pl. LXIV (22). — Appliques de sabre représentant des serpents. — Kamenosouké Hirasé d'Osaka

Kikougava Mouné-yoshi fut renommé comme Kikoubori Tchyaubéé, et son genre est appelé Tchyaubéé-kikou. Il vivait en Bounséi et Tempau (entre 1818 et 1844).

ORNEMENTS DE SABRES

Les Oumétada.

Oumétada Shyoujyou demeurait à Youshina, à Edo. Il a créé un procédé nouveau de sculpture. Il plaquait sur le métal une épaisse couche d'or et lui donnait une patine d'aspect antique. Ses menoukis sont en repoussé d'une excellente matière. Cette école compte, avant lui, Maça Tsougou; après lui, Taï-tei, Shyou-mon, Shyou-ren, Jhyou-han, Tin-shin, Meï-jyou, Tai-au, Ken-ji, Shyou-jyou, Kyou-tchin, tous ayant le même style. Les ménoukis, dragons d'or ou de bronze de cette maison, ressemblent aux dragons de Minobori; les yeux sont petits et les écailles très délicates.

Oumétada Shyoujyou est mort vers la 5e année Hauréki (1755), à soixante-quinze ans.

Écoles de Kyauto.

Gotô Roujyau descendant (6e génération) de Gotô Kwaujyau, montre de l'originalité dans un genre de sculpture pittoresque. Ses œuvres sont belles et ressemblent à celles de Tsou-jyau. Il mourut le 10e jour du 9e mois de la 8e année Kyauhô (8 octobre 1723). Itchi-no-miya Nagatsouné, d'Etchizèn, venu à Kyauto, élève de Yaçou-i, travailla aussi avec Fouron-kawa Zèn-tchyau, étudia les œuvres anciennes. Il avait travaillé la peinture, et, lorsqu'il se mit à la sculpture, il exécuta d'après nature des pousses de bambou, des colimaçons, des grenouilles, qui eurent un vif succès, puis des dragons, des lions, des personnages, etc., qui sont d'une inspiration charmante et d'une grande franchise d'exécution. Ayant été employé par l'empereur Kô-kakou à faire la garniture métallique d'un écran, il reçut en récompense la fonction de Daï-djyau d'Etchizèn. Dès lors, il signa Itchi-no-miya Etchizèn Daï-jyau Minamoto-no Nagatsouné.

Pl. LXIV (23). — Anneau et tête de poignée de sabre. — Kamenosouké Hirasé d'Osaka.

Un des chefs-d'œuvre de Nagatsouné. Exécution fine sans sécheresse.

En Temmèi (entre 1781 et 1786), il reçut du roi de Corée la commande d'une lanterne portative qui devait être offerte à l'empereur Kien-loung, des Tsing. Naga-tsouné demanda une esquisse à Okyo; pour cheminée de la lanterne, il fit un kikou double à jour dont l'exécution fut très admirée. Les contemporains finirent par le comparer à Okyo, le placer au 1er rang des maîtres de la sculpture pittoresque et l'égaler à Sô-min. Il mourut vers soixante-sept ans, la 6e année Temmèi (1786).

Ohtsouki Mitsou-oki vint à Edo, en Kyauwa (entre 1801 et 1804), puis retourna à Kyauto : il a fait des esquisses pleines de talent et a formé beaucoup d'élèves.

Pl. LXIV (24). — Anneau et tête de poignée de sabre. — Takao Ikéda d'Osaka.

Crabe et pieuvre d'après nature.

Ikéda Oki-taka étudia sous Ohtsouki Mitsou-oki. Sa sculpture a beaucoup de souplesse, de mouvement et de goût. Il était aussi très habile à sculpter les armoiries. Le meilleur de ses élèves est Kanou Natsou-wau, qui a vécu jusqu'en Meidji.

Okamo-to Nawo-shighé, élève de Tetsouya Kouni-harou, est appelé vulgairement Tetsouya Ghem-béé, et surnommé Tetsou Ghèn-dau. Aucun forgeron de fer ne l'a jamais égalé. Ses œuvres sans rivales sont très estimées. Il était en réalité forgeur de gardes en fer. Mais les ornements de sabres en or, en bronze, en cuivre, sont très beaux, mais traités, quelle qu'en soit la matière, comme du fer. Il mourut la 9e année Anyéi (1780).

Pl. LXIV (25). — Bout et anneau de poignée de sabre. — Takao Ikéda d'Osaka.

Gama Sénnin, ermite au crapaud, incrustation sur fer.

Hoço-no Maça-mori inventa un procédé mélangeant l'incrustation et la sculpture, vers l'époque Ghèn-rokou (1688-1704).

Pl. LXIV (26). — Manche de couteau. — Nagayoski Imamoura de Tokio

Cours de Kamo ciselé avec une grande finesse.

Nagami-né, dont on ne connaît pas bien la vie, portait le même nom que son père. Sa ciselure est extrêmement soignée et belle.

Mouméda Matabéé, célèbre par son pointillé, inventeur du procédé dit Daïmyau Nanako, qui demande une grande dextérité.

Gotô Itchi-jyau, de Kyauto, fils de Gotô Ken-jyau, vivait à Edo, à la même époque que le XVIe Gotô de la lignée directe. Mais le style de cette famille était en décadence. Itchi-jyau tenta de réagir. Il demanda des croquis au peintre Ki-koutchi Yau-saï, et mêlant le style pictural à son art, produisit un genre nouveau. Il mourut le 17e jour du 10e mois de la 9e année Meidji (17 octobre 1877).

Pl. LXIV (27). — Manche de couteau. — Naoshi Kiyoda de Tokio.

Fleurs disposées dans un vase.

DÉCORATION DES SABRES

Écoles d'Osaka et du reste du Japon.

Daï-nitchi Fou-tchô demeurait à Ohsaka; il eut une grande réputation, méritée par des œuvres attrayantes.

Mouné-da Nawo-mitchi a fait des personnages en relief accentué, pleins de vigueur, et d'autres œuvres remarquables.

Soumi-noé Bousen florissait en Temméi (1781-1789) à Founamatchi, en Osaka. Il est connu aussi comme peintre. Ses croquis ont une aisance remarquable et son travail est très élégant.

Pl. LXIV. — (28). Manche de couteau. — Kamenosouké Hirasé d'Osaka.

Vendeuse de fagots dite Oharamé ou femme d'Ohara, nom d'un village de Kyauto.

Tsoudji Mitsoumaça vint à Edo, entra à l'école de Yokoya Syoō, étudia aussi le style Nara et fit une sculpture jolie à incrustations, dans le style des Encres de Chine, ainsi que du relief fort et de la ciselure. En dépit d'une certaine mollesse, il sort de l'ordinaire. Il mourut le 19[e] jour du 12[e] mois de la 5[e] année Anyéi (22 janvier 1859).

Mitsou Aki demeurait en Mino. On ignore son nom de famille. Sa ciselure, à relief accusé, employait l'or et l'argent.

Yoshisshighé a signé du nom de Goransakou des sculptures faites avec son frère aîné Kouninaga, vers Kwan-ei (1624-1643). Ils ont été les maîtres des nielleurs Yoshi-nori, Yoshi-kouni, Morikata, Yoshi Kouni II, Yoshi-tsougou, Yoshi-hira.

Taïzan Moto-taka demeurait à Mito, en Hidatchi. Il a laissé beaucoup d'œuvres d'une beauté très appréciée : guerriers célèbres, japonais et chinois, sages et sennins. Il a particulièrement bien imité le genre de Nara. Il florissait vers Temméi (1781-1789) et mourut à quatre-vingt-dix ans, laissant beaucoup d'élèves.

Yada-bé Mitchi-naga habitait Mito. Il avait eu pour maître Kô-ami, puis Nara Toshi-hiça. Sa sculpture est très caractéristique. A Mito, on l'appelait le fondateur de l'école moderne. Il mourut le 1[er] jour du 6[e] mois de la 5[e] année Meiwa (14 juillet 1768).

Haghidani Katsouhei, artiste de Mito, étudia la ciselure avec son frère Katsouhisa. Il pénétra aussi les exécutions de sa maison et celles de Yokoya. Il est mort en 1886 à l'âge quatre-vingt-trois ans. Il eut pour élève Ounno Shômin.

Pl. LXV [9]. — Garde de sabre. — Ri-iti Ouyéno d'Ohsaka.

Dragon ciselé avec le fond percé.

NIELLEURS

Les Mourakami.

Mourakami Jyotchikou habitait Edo en Meiwa (1764-1771). Il était nielleur en étriers et se montra novateur. On peut citer, comme type de ses ouvrages, des bambous genre Soumi-yé incrustés en Shibou-itchi ou Shyakoudō, ou bien, comme sculpture en relief accusé, des libellules et des papillons incrustés en burgau. Inaba-tsouryau a dit, en parlant de Jyotchikou : « Son travail n'a pas la moindre gêne. Son mouvement des feuilles, dans le style des Tsing, est si parfaitement naturel, qu'à les regarder on éprouve une sensation de fraîcheur. » Ses fils, Jyosetsou et Jyosoui sont connus. Ses descendants et ses élèves continuèrent son métier.

Pl. LXIV [29]. — Garde de sabre. — Vicomte Mitsouakira Tanaka.

Le mont Fouji avec le nuage en fine incrustation d'or.

Mourakami Jyo-tchyou, élève et fils adoptif du précédent, a laissé des œuvres qu'il n'est pas aisé de distinguer de celles de son maître.

ARMURIERS

Miôtchin Mounéakira, élève de Mounésouké, 22[e] successeur de la maison Miotchin. Il fit la ciselure fine sur fer forgé, habita Yédo vers les années Kiôhô (1716-1735).

Fig. 74. Armure de fer forgé et repoussé, des dragons sur la poitrine et les bras, et les liens aux coudes. Le beau relief est accompagné d'une belle patine. Les mots suivants sont gravés sur la poitrine : « Le 8[e] mois de la 7[e] année de Kiôhô (1722), fait par Miôtchin Mounéakira, à Yédo. »

Pl. LXV (10). Garde de sabre. — Ri-iti Ouyéno d'Ohsaka.

Feuilles de Ginkgo ciselées et percées en filets fins, dits Itozoukashi.

Myô-tchinn Yoshi-hiça, appelé Koça-émon, était, dans les premières années Ghèn-rokou (1688-



Fig. 74. — Armure. — Nagayoshi Imamoura de Tokio.

1704), protégé par le Daïmyau de Etchizèn ; d'où son nom d'Etchizèn Myô-tchinn. En dehors des armures, il a fait des dragons et des phénix souples, libres, et d'une grande délicatesse.

Armure a écailles avec casque. — Marquis Matsou-dahira Motei Aki.

Dans cet ouvrage d'Etchizèn Myô-tchinn-yoshi-hiça, la cuirasse et les manches sont à écailles ; le casque a la forme d'une rose trémière, fleur qui sert d'armoiries aux Matsou Da-hira. Sur la visière se détache un dragon. C'est une pièce d'une grande solidité et d'une extrême beauté.

FERRURES

Nakagawa Shô-éi, de son nom courant Yoshyouran, d'une famille de fabricants d'armures de Takata, ainsi nommées de la localité où elles se faisaient, Takata, en Etchigo. Pendant les années Ténshyau (1573-1592), il se transporta à Kyauto et repoussa ou forgea les ustensiles de cuivre ou de fer dont Sen-ké se servit pour le Tchyadau. De là vint sa célébrité. Il mourut le 23ᵉ jour du 6ᵉ mois de la 8ᵉ année Ghèn-wa (31 juillet 1612).

GARDES

Oumétada Shighé-yoschi XXVI reçut un yashiki et fut nommé Hau Kyau (entre 1596 et 1615). Il a une composition très consciencieuse et un travail très délicat.

Pl. LXV [11]. — Garde de sabre. — Musée impérial.

Fer ciselé et incrusté des vues de Mamagawa, de Yoshino, de Tatsouta, etc., en minuscules panneaux décoratifs.

Nakaï Tomotsouné, du nom vulgaire de Zénsouké, fit les gardes de sabre. Son ancêtre, qui fit les gardes dans la province de Souwo, remonte à l'époque des deux trônes au quatorzième siècle. Mais c'est le talent de Tamatsouné qui fit renaître la réputation de la famille. Il fit en ciselure et incrustation les paysages, les personnages durant la période de Kiôhô (1716-1735).

Pl. LXV [12]. — Garde de sabre. — Vicomte Mitsouaki Tanaka.

Ciselure et incrustation représentant un navire chinois. Exécution d'une netteté remarquable.

Okamoto Yû-dji, élève de Okamoto Yû-ghi, de Nagato, vint à Edo étudier son métier et devint très habile. Okamoto l'autorisa à prendre son nom. Il florissait en Ghèn-rokou (entre 1681 et 1704).

Nishigawa Tadamaça, ancêtres des forgerons en Tsouba d'Akaçaka d'Edo, produisit des gardes nouvelles, très réputées sous le nom de gardes d'Akaçaka, en fer bien forgé et la plupart ajourées. Il mourut la 3ᵉ année Meireki (1657), laissant comme élève Mori Tadamaça.

Kitagawa Shoudén, on dit qu'il est le chef de l'école de la ciselure de Hikoné, de la province d'Aumi. Les guerriers et les ermites font les sujets de composition. La ciselure est sculpturale et, par suite, le fond est vidé et percé. L'ouvrage est très colorié d'incrustation.

Kitagawa Sôdén, signe aussi Sôhéishi, successeur de Shoudén. On dit aussi que Sôdén est le nom de la vieillesse de Shoudén. On sait qu'il habitait Kyauto et signait Soden.

Pl. LXV [13]. — Garde de sabre. — Musée impérial.

Garde en fer incrustée d'or en forme dite mokkô, qui se compose de quatre lobes.

Itô Maça-tsouné demeurait à Edo et fit des gardes pour le Bakoufou. Il était sans égal pour le repercé fin. Il est mort la 9ᵉ année Kyau-hô (1724).

Jyakoushi demeurait à Nagasaki. C'est le 2ᵉ du nom. Le 1ᵉʳ Jyakoushi Ou-émon sculpta des gardes en imitant le travail hollandais. Le 2ᵉ, habile artisan, fit des paysages dans le style chinois, des dragons, des silhouettes en perspective, etc. Il était très apprécié, si bien que ce qui ressemble à son genre est généralement appelé de son nom.

Pl. LXV (4). — Garde de sabre. — Musée impérial.

Paysage en ciselure, d'après le style de la peinture chinoise, sujet dans lequel Jyakoushi se distingua.

FONDEURS

Nagoshi Shyau-kau, fils de Kojyau-mi San-shyau, habitait Kyauto. Il fondit surtout des bouilloires pour le thé. Il mourut la 16ᵉ année Kwan-ei (1639). Son fils Shyaujyau et ses descendants San-ten, Shyau-kwau, Shyau Ei, Shyau Kô, Shyau-én continuèrent sa profession.

Nagoshi Kashyau, frère cadet de Kojyau-mi San-shyau, appelé par les Tokougawa à Edo pendant les années Kwan-ei (1624-1644) est l'ancêtre des Kamashi, maîtres-fondeurs en bouilloires de Edo.

Nagoshi Maça-nobou continua son père Kashyau à partir de la 17ᵉ année Kwan-ei (1640), et se fixa à Edo. Suivant le goût du Tchyaujinn Kobori En Shyou, il fabriqua des bouilloires à cigales et à coquilles. Sur les indications d'un autre Tchyajinn, Kataghiri Seki-shyou, il fit une bouilloire et un fourneau à dragon foudroyant. En outre, il produisit beaucoup de formes nouvelles. Il mourut la 2ᵉ année Djyau-kyau (1685) et fut continué par Mitchi-maça, Maça-yoshi, Maça-mitchi, Ken-shyau, Shyau-mei, Shyau-kau.

Miyazaki Kantchi, dont le père était un fondeur de Noto, vint à Kyauto et entra à l'école de Nagoshi Sanshyau. Devenu célèbre ouvrier, sur l'invitation de la famille Maeda, il se transporta à Kanayawa. Il est mort la 2ᵉ année Shyautokou (1712). Ses fils et petits-fils l'ont continué.

Kanaya Goro Sabourau, petit-fils d'un certain Andô, fonctionnaire qui avait survécu à la chute des Toyotomi, vint à Kyauto en Kwan-ei (entre 1624 et 1644) et s'adonna à la fonte des objets en bronze. Ses descendants prirent le nom courant de Goro Sabourau et continuèrent son métier.

Le IXᵉ du nom s'adonna à la fonte et à l'incrustation. Il se montra si habile que ses ouvrages furent, en grand nombre, exportés à l'étranger.

Mademoiselle Kamé, dont on ignore le nom de famille exact, était née à Nagasaki et continua le métier de son père, qui était fondeur. Elle eut beaucoup de talent pour les brûle-parfums. Ses œuvres étaient pour la plupart du style de ce qu'on appelle Karamono. La matière en est mince.

Nabéya Tchyaubéé, de Kyauto, fondait surtout les objets du culte bouddhique. La plupart sont à cire perdue. Il était renommé pour sa sculpture et sa couleur. Il mourut la 8ᵉ année Bounséi (1825).

Mourata Sei-min, né à Nagasaki, s'établit à Edo vers Bounkwa ou Bounséi (entre 1804 et 1830) et s'appliqua à exécuter des modèles réalistes, des tortues surtout très vivantes. Il fit aussi des vases et des chandeliers d'une exécution fine, ornés de motifs délicats. Ses œuvres sont généralement à cire perdue.



1



4



3

BOITES EN LAQUE



5



5



2

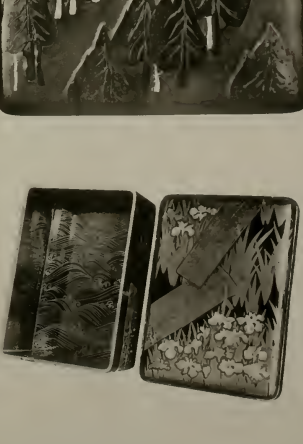


6









Mourata Teijyau, élève de Sei-min, a le style de son maître. Au Kenteyanji de Kamakoura, les cinq cents Rakan de sept à huit pouces de hauteur ont été fondus par Teijyau et son maître Sei-min d'après les modèles en bois exécutés par Takahashi Hau-oun et son élève Tō-oun. On peut donc considérer ces deux fondeurs comme les maîtres des temps modernes. Teijyau a eu pour élève Takarakoyama Sō-min.

Yomo Yaçou-hei, fils d'un Samouraï du clan de Kamé-yama en Tamba, demeurait à Kyauto. Son surnom est Ryou-boun-dau. Il fabriquait des ustensiles de bronze et avait aussi du talent comme peintre et calligraphe. Il mourut la 2e année Tempau (1831) à soixante-deux ans.

Ses descendants se surnommèrent Ryou-boun-dau et continuèrent sa profession. Il eut pour élèves Hata-zau-rokou, très habile dans l'art d'imiter l'antique et l'un des ouvriers les plus remarquables de ce temps.

Homma Takonsaï, de Sado, fit des ustensiles de bibliothèque et de tchya-noyou. Vers la fin de cette période, ses œuvres ont été exposées au loin. Il a fait des cires perdues sans retouche, patinées, d'un goût original.

LAQUE

L'art du laque atteint son apogée sous les Tokougawa pendant les trois siècles de paix ininterrompue qu'ils donnent au Japon.

Lorsque Iyé-yaçou se transporta à Tokyau, il y appela les maîtres laqueurs Kō Ami Tchyau-hau, Koma Kyou-i, qui travaillaient pour lui et qu'il protégea. C'est le commencement du développement de l'art à Edo. A cette époque, la haute administration observait un cérémonial des plus rigoureux. D'autre part, le tchyadau était de plus en plus florissant, le jeu des Parfums aussi. Les meubles et les ustensiles avaient des dimensions et des formes déterminées. Or, plus de la moitié de ces ustensiles étaient laqués. En sorte que jamais la demande des laques n'a été aussi considérable qu'à cette époque ; et les laqueurs rivalisèrent d'habileté. Cependant cette demande constante d'objets à forme déterminée ne laissa plus de place à la variété dans l'art. Le progrès, à cette époque, ne se montre donc que dans le métier. Au contraire, l'invention est en pleine décadence.

Seule, l'école de Kwau-etsou qui transmet les tendances de Momoyama de la période précédente, n'a pas subi les entraves apportées par l'époque et permet aux partisans de Kwau-rinn et de Haritsou de montrer un talent et une originalité de plus en plus remarquables. A cette époque, le makiyé de Kyauto a subi les mêmes influences que celui d'Edo. Si l'on jette un coup d'œil d'ensemble sur les œuvres de ce temps, l'art de la première période continue encore en partie le style de Momoyama. Il est robuste, non sans délicatesse et sans perfection dans le procédé. En effet, les procédés du Shishi-ahi, du Toghi-dashi et du Kirigané (modelé, usé, pailleté) sont de plus en plus parfaits et atteignent enfin à l'état magnifique de la période Kwan-ei (1624-1644). L'ouvrage du fameux artisan de ce temps, Kau Ami Naga-shighé, le Hatsouné-dana, l'étagère « du premier chant des oiseaux » de la famille d'Owari, est un bon modèle de ce qu'on a fait alors.

A la deuxième période de Ghèn-rokou jusque vers Hoi (1688-1711), la délicatesse et la beauté sont poussées au plus haut degré. On a pris le surnom du 5e Shyaugoun pour désigner ces laques, et on les appelle laques du temps de Jyaukén-in (Tsouné-yoshi). Cependant, les plus belles œuvres sont pour la plupart de petits Inrō.

A partir de Kyau-hō (1716), bien que les maîtres célèbres ne manquent pas, on arrive pourtant, par suite des circonstances, à la décadence. A cette époque, au château de Edo, on établit des ateliers,

on rassemble les artisans célèbres et on leur fait faire tous les meubles. C'est ce qu'on appelle Okoyaba. Les objets remarquables pour la plupart se font là.

Mais, après Kyauho, comme on se sert de beaucoup de laques pour faire des cadeaux, on se contente d'une fabrication courante. Les couches ne sont pas assez nombreuses en dessous ; la main d'œuvre du makiyé est simplifiée le plus possible; on se sert pour cela de mince plaqué d'or et d'argent ; pour la poussière d'or et d'argent, on use de procédés qui permettent son emploi en faible quantité. Enfin, on a l'idée de fabriquer une poudre de forme plate, appelée Hiragokou.

A cette époque, à Kyautô, la fabrication aussi montre les mêmes tendances. La poudre d'or est de mauvaise qualité, et l'on produit des choses belles au dehors seulement. C'est ce qu'on appelle les Kyauto-shi-irémono (laques toutes faites de Kyauto). Ainsi la fabrication était en grande partie tombée dans la négligence. Au contraire, dans les provinces, la fabrication locale se développe et l'on voit Kanazawa en Kaga, Nagoya en Owari produire de belles choses.

Igarashi Dau-ho, le fameux ouvrier appelé par le Daïmyau de Kaga, s'était rendu dans cette ville et avait appris le makiyé aux gens du pays. D'autre part, le maître en makiyé de Kyauto, Yamato Shôhéé, s'était, vers Kwanséi (1789-1801), transporté à Nagoya et y avait importé son métier. Il produisait des œuvres qui ne le cédaient pas à ce qu'on faisait dans les deux capitales de l'Est et de l'Ouest.

A partir de Tempau surgissent divers événements : la visite des ambassadeurs hollandais, l'inquiétude de la société, les erreurs du Bakoufou. On touche déjà à la révolution. On délaisse les objets laqués. Le makiyé a perdu la faveur. A peine peut-on noter les œuvres de Boun-sai et Yau You-sai qui ont du talent dans l'imitation des Anciens. On sent la décadence.

MAITRES ET ŒUVRES

Igarashi Dau-ho avait du succès vers Ghènna (1615-1624). Un de ses ancêtres s'appelait Shinn-saï et son habileté dans le makiyé le fit employer par le Higashiyama-dono. Appelé par Mahéda Toshi-ié, Dau-ho alla en Kaga, enseigna le makiyé aux gens du pays. Son fils, Dauho Kisabouréau servit aussi la maison de Mahéda, et sa famille demeura à Kanazawa.

Pl. LXVI 1. — Boite a ecrire. — Rihei Yamamoto de Kyauto.

Laque décorée d'herbes d'automne d'une grande finesse. A l'intérieur du couvercle est peint le prince céleste Tanabata tissant la soie.

Kau-ami Nagashighé, le Xe des Kau-ami, montre un travail consciencieux, solide et plein de qualités. Il voyagea entre Kyauto et Edo, travailla pour le gouvernement, fit les ustensiles du Tô Foukou-min, les meubles du couronnement de l'empereur Mei-shyau, ceux du mariage de Himéghimi des Tokougawa, etc. Ses œuvres sont nombreuses. Les trois étagères du « 1er chant des oiseaux » du Daïmyau d'Owari sont l'œuvre de Nagha-shighé. Il mourut la 4e année Kéian (1651) à cinquante-trois ans. Après lui, sa famille est continuée par Nagafouça, Tchyau-kyou, Maça-miné, jusqu'à la 19e génération. Protégés par le Bakoufou, ils travaillèrent pour le palais.

Pl. LXVII. — Hatsou-né-dana et meubles décoratifs. — Marquis Tokougawa Yoshi Akira.

C'est le mobilier donné la 14e année Kwan-ei (1637) par le 3e Shyaugoun Tokougawa, Iyé-mitsou, à sa fille aînée Tchi-yohimé lorsqu'elle épousa le Daïmyau d'Owari. Il se compose de trois armoires, une

petite chapelle portative, une étagère à livres, une étagère à manuscrits et des ustensiles de toilette, ustensiles de bibliothèque, tous assortis.

C'est l'ouvrage de Kau-ami Naga-shighé, qui a pris pour thème la poésie sur le 1er chant de l'Ougouice dans le chapitre du 1er chant des oiseaux du Ghenji-monogatari, et l'a traité en Ashidé-é sur un fond avanturiné, épais. Il y a mis des incrustations d'or et d'argent. Ses modelés de paysages sont entièrement faits en pavage d'or, comme si c'était sculpté dans le métal même. Le travail est admirable de solidité et de magnificence. La puissance de l'art fait parfaitement ressortir l'éclat

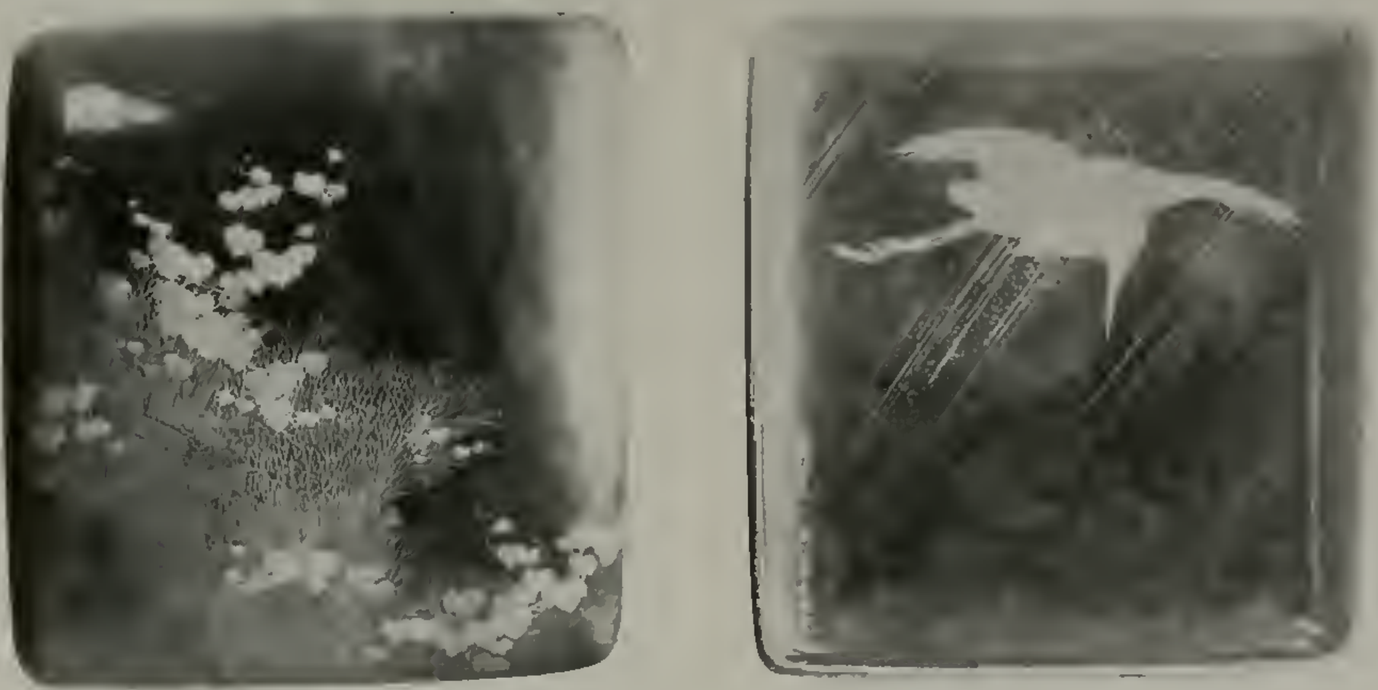


Fig. 75. — Boite a écrire en laque. — Musée impérial.

particulier de toutes les matières précieuses, et cependant, la composition soignée dégage un sentiment d'harmonie absolue. C'est le chef-d'œuvre de l'art de la laque au Japon.

Pl. LXVI [2]. — Boite. — Musée impérial.

La boîte est connue sous le nom de Hatsounéno Tébako. Elle doit avoir fait partie de nombreuses boîtes appartenant aux étagères du marquis Yōshinori Tokougawa. Il n'y a aucun doute, par conséquent, que cette belle laque d'or soit faite par Kōami Nagashigué.

Yamamoto Shyoun-shyau, qui demeurait à Kyauto, excellait dans le makiyé ; son exécution était habile et sa composition harmonieuse. C'était, de plus, un bon poète japonais. Il a composé le Ni-jyouitchi-daï-shyou Roni Kou. Ami de Itō Jin-saï, il était aussi versé dans la littérature chinoise. Ses descendants jusqu'à la 10e génération, sous le même nom de Shyoun-shyau, continuèrent son métier de laqueur. Il est mort la 2e année Tenwa (1682) à soixante-treize ans.

Pl. LXVI [3]. — Boite a écrire. — Musée impérial.

Sur un fond d'avanturine d'or en nuage sont peints les œillets dans un style distingué. La laque est signée par Sunshō avec son cachet.

Pl. LXVI [4]. — Boite a écrire. — Shiguénosouké Founahashi de Kyauto.

Enfant jouant de la flûte sur un bœuf. On voit aux champs les fleurs d'automne. Le sujet

est en relief avec les incrustations d'or et d'argent. Le paysage est en laque frottée. Cette laque est du 3e Shunsho et de l'époque Hôréki (1716-1735).

Schii-bara Itchi Da-you, de Edo, appelé par le Daïmyau de Kaga vers la fin de Kwan-é (1645), se transporta à Kanazawa et se livra au makiyé, qu'on appelle Inro de Kaga. Ses œuvres sont pleines d'idée et d'élégance.

Koma Kyoui, ancêtre de la maison des Koma de Edo, fut maître laqueur de Tokougawa Iyémitsou. Son fils Kyou-hakou lui succéda et servit également Tokougawa Tsouna Yoshi. La famille continue jusqu'à la 11e génération à être les laqueurs du Shyaugoun.

Fig. 75. Le couvercle de cette boîte est décoré d'une haie en bûches grimpée de vigne vierge, en toghidashi, c'est-à-dire décor reparu par polissage. Il y a du rouge vermillon sur les

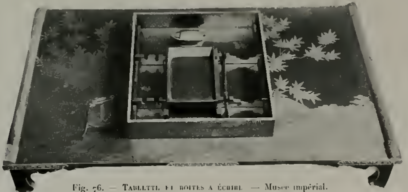


Fig. 76. — Tablette et boites a écrire. — Musée impérial.

feuilles. Au revers du couvercle, un héron sous la pluie. Laque faite par Koma Kioui, signée par son fils Kiouhakou en certificat.

Tat-souki Tchyaubéé vivait vers Kwanboun et Em-po (1661 et 1681). Il habitait Kyauto. Son art très habile a un grand sentiment de distinction. C'est l'un des grands artistes du temps.

Fig. 76. Le dessus de la table et l'extérieur de la boîte sont laqués d'or dit Hiramé. Le décor, d'un beau relief, représente les sentiers de vigne vierge. La malle-pagode laissée par le prêtre est incrustée d'or. La laque est signée par Tatsouké Tchôbei Takatada.

Kadji-kawa Ky-ou-jirau fut un laqueur protégé par le Bakoufou. Il excelle dans le inro; et on l'appelait Tenka-itchi, l'Unique. Il florissait de Tenwa à Kwanboun (1661-1684). Ses descendants continuèrent sa profession.

Seigai Kanshitchi montre surtout du talent dans les enroulements de vagues. C'est de là que lui est venu son nom (mer bleue). Il florissait vers Ghèn-rokou (1684-1704).

Ogata Kwaurinn s'inspira des makiyé de Honnani Kwau-yetsou et imita ses compositions. Il fit des incrustations en employant l'étain, le plomb, le burgau, etc. L'originalité, l'élégance, le grandiose de l'arrangement, l'ingéniosité des formes et du coloris le distinguent du travail minutieux des laqueurs ordinaires. Pour le temps des Tokougawa, il inventa un art nouveau.

Kwaurinn était un esprit raffiné dont on cite un trait piquant. Connaissant la vanité des changeurs de Kyauto, il se proposa de les mystifier. Il alla un jour en leur compagnie voir les



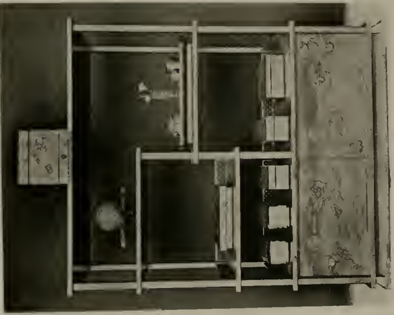




HATSONNÉDANA ET MEUBLES DÉCORATIFS

XVIIe siècle (marquis Tokougawa Yoshiakira)







fleurs à Arashi-yama. Il emporta des boulettes de riz dans une feuille de bambou qu'il avait préparée d'avance. Arrivée à Arashi-yama, la compagnie étendit une natte sous les fleurs, et chacun ouvrit fièrement une boîte à déjeuner magnifique décorée d'incrustations d'or, d'argent et de nacre.

Kwaurinn tira simplement de sa feuille de bambou ses boulettes de riz et se mit à manger; mais, si l'on examinait de près l'intérieur de cette feuille, on voyait une surface plaquée d'or et décorée de fleurs, d'oiseaux, de paysages en makiyé des plus délicats. Les vaniteux commerçants se regardaient entre eux, dans une stupéfaction unanime.

Alors, le déjeuner fini, Kwaurinn laissa flotter au gré du vent cette feuille sur le Ohoégawa et s'en retourna tranquillement.

Pl. LXVI [5]. — Boite a écrire. — Tadamasa Hayashi de Tokio.

Un des chefs-d'œuvre connus de Kôrin. Le décor représente la vue de la montagne Miwa de Yamato. Le fond est entièrement couvert de poudre d'or limé. Les pins sont en plomb et en nacre incrustés sur le fond. La pierre à godet représente le tori-i (porte) du temple de Miwa. La forme de la boîte est un carré arrondi et bombé. Le dessin, d'une simplicité extrême, caractérise l'originalité du maître. Quelques traits d'or jetés sur le plomb pour faire les branches de pins montrent les coups de pinceau propres à Kôrin.

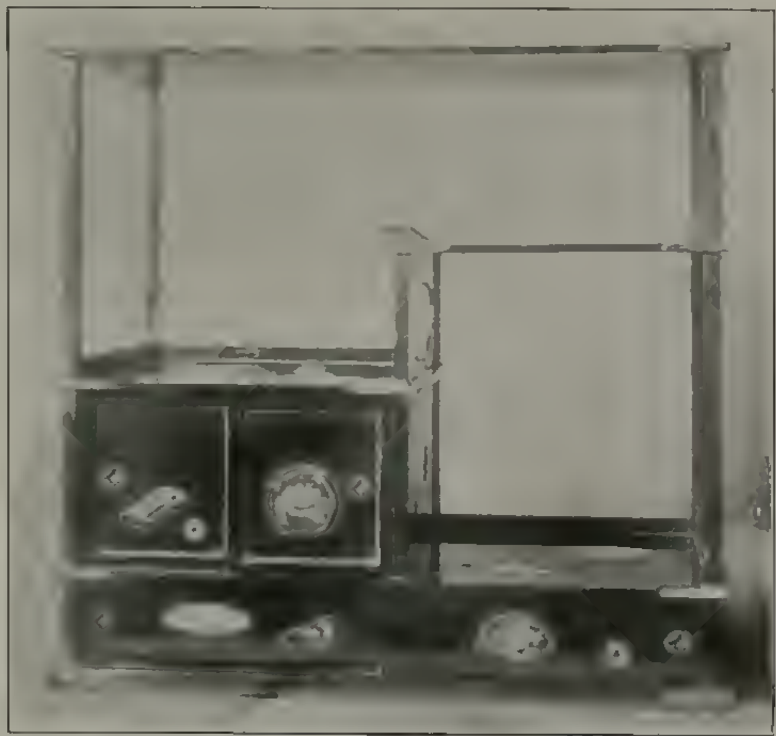


Fig. 77. Étagère.
Baron Riouti Kouki.

Pl. LXVI [6]. — Boite. — Musée impérial.

Laque décorée du pont aux Iris appelé Yatsouhashi. Ce sujet, pris dans un poème ancien de Ariwara-no Narihira qui décrit le pont brisé à huit tabliers jetés sur les iris fleuris que le poète vit dans la province de Mikawa. Les tablettes du pont sont en plomb et les fleurs sont en nacre. Dans l'intérieur sont peints les filets d'eau.

Ogawa Ritsouwô, *alias* Haritsou, d'Icé, venu à Edo, faisait des poésies Haikwai, et peignait bien dans le style des Toça. Il était habile décorateur de laques, qu'il incrustait de porcelaine, de bois, de plomb, d'étain, d'ivoire, de corne, etc. Ses laques, très appréciées de son temps, sont connues sous le nom de Haritsou Zaï-kou. Son esprit est toujours élégant et son métier extrêmement habile. Il mourut la 4e année Enkyau (1747).

Fig. 77. Étagère laquée noire, décorée des pièces de monnaies anciennes, des bâtons d'encre de Chine et des miroirs antiques, en haut relief. Chaque sujet est représenté avec le détail d'une vérité frappante avec la rouille et les avaries mêmes.

Fig. 78. Sur un fond composé de bambous tressés est décorée en laque une collection de bâtons d'encre de Chine.

Shiwomi Maça-nari demeurait en Kyauhau (1716-1736), à Kyauto, où il était renommé pour

les Toghi-dashi Makiyé (laques frottées), au point que ce genre de laque s'est appelé dans la suite laque de Shiwomi.

Fig. 79. Sur un fond de laque noire est incrustée la nacre représentant une écluse, accompagnée du roseau décoré en laque d'or.

Nagata Tomo-harou était, en Kyau-hô (1716-1736), célèbre pour ses makiyé inspirés du style d'Ogata Kwaurinn.

Yamamoto Ri-héé, du district de Kouwata en Tamba, vint à Kyauto et y étudia l'art de la laque. Il reçut, la 3[e] année Enkyau (1746), la commande des ustensiles de laque dans les mobiliers

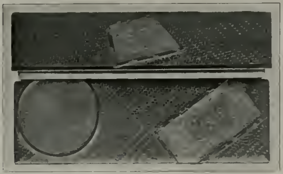


Fig. 78. — Boite. — Naoyuki Koumagaye de Kyauto.



Fig. 79. — Inro (boite à médecine). (Musée impérial.)

faits pour l'avènement de l'empereur Momozono (CXV), ce qui prouve la réputation dont il jouissait.



Fig. 80. — Boite a medicaments. — Musée impérial.

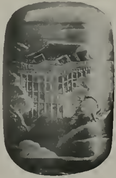


Fig. 81. — Boite de medicaments. — Musée impérial.

Il est mort le 27[e] jour du 9[e] mois de la 3[e] année Meiwa (30 octobre 1766). Ses descendants continuèrent sa profession sous le même nom de Ribéé.

Fig. 80. Boîte à médicaments, laque décorée d'un saule et d'un coq.

Iidzouka Tôyô, surnommé Kwan Shyau-saï, excelle dans le In-rô en makiyé. Vers Meiwa (1764-1772), ayant reçu du Daïmyau de Awa l'ordre de laquer certains objets, il répondit avec hauteur que son makiyé était réservé aux In-rô et que, quelle quantité d'or qu'on lui offrît, il refusait toute autre commande. Le Daïmyau, admirant cette conscience d'artisan, finit par le faire Samouraï et se l'attacher. Les descendants de Kwan Shyau-saï ont servi les Daïmyau d'Awa de génération en génération sous le nom de leur ancêtre.

Nino-Miya Tô-tei, qui florissait en Kan-sei (1789-1801), était médecin à Edo. Il devint très habile en Tchin-kin-bori. Le Tchin-kin-bori est une gravure d'apprêt d'un motif sur les objets de laque destinés à recevoir de la dorure. Ce sont les ouvriers de Nagasaki qui ont commencé, en Kyau-ho (1716-1736), à copier ce procédé d'après une fabrication chinoise. Tô-tei se servait de dents de rat au lieu de couteau. Il grava ainsi des paons, des fleurs et des plantes avec une grande délicatesse.

Koma Kwan-saï, élève du 5e Kyouhakou, fut autorisé par son maître, à cause de son talent, à prendre le nom de famille de Koma. Dans sa vieillesse, il fit des poésies badines sous le nom de Maçago-an Mitcimori. Il mourut le 9e jour du 4e mois de la 7e année Tempau (6 mai 1835). Le fameux maître moderne Shibata-zé-shin fut son élève.

Fig. 81. Boîte à médicaments, laque d'or, décorée du temple Kiyomizou de Kyauto.

Tama-kadji Zau-kokou, de Taka-matsou, en Sanouki, d'une famille de laqueurs de fourreaux de sabres, faisait aussi de la sculpture avec amour. Au milieu de sa vie, il trouva un nouveau procédé de laquage. Ce procédé, qui combine les procédés chinois avec nos anciens procédés, consiste à tailler dans du bambou ou dans du bois, pris comme fond, de fines fleurs, plantes, herbes, arbres, etc., et à remplir les traits de laque bleue, jaune, rouge. Cela donne des choses d'une grande fraîcheur, d'une couleur éclatante. C'est ce qu'on appelle Zau-kokou-nouri. Il a fait aussi d'excellentes choses en laque noire à relief. Il reçut une pension de son Daïmyau, Matsoudahira Yori-hiro et mourut, en février 1870, dans sa soixante-quatrième année.

Hara Yau-Youçaï, surnommé Kau-zan, habitait Edo. Il eut de Bounkwa à Bounséi (1804-1830), la réputation d'un laqueur sans égal. Il demandait des motifs à Hau-itsou Shyau-ninn et a fait beaucoup d'œuvres élégantes et discrètes.

Nakayama Kômin, élève de Yau-Youçaï, montre un art habile et délicat, excelle dans la copie des œuvres anciennes. Il est mort en 1871. Parmi ses élèves on compte Ogawa Shyau-minn.

CÉRAMIQUE

A l'époque précédente, Ho Taïko, aimant les cérémonies de thé (Tchanoyou), avait fait surgir de nouveaux procédés dans la fabrication de la céramique, et les seigneurs (Daïmyaus), qui avaient pris part à l'expédition de Corée, ramenèrent à la suite de leurs armées un nombre considérable de potiers coréens et firent élever de nouveaux fours dans leurs provinces. La céramique des trois siècles de l'époque de Tokou-gawa a ainsi son origine dans l'époque précédente.

La vogue du Tchanoyou se répandit alors de plus en plus. Les maîtres réputés en Tchanoyou, comme Kobori-Yenshou, etc., ne cessèrent pas de s'intéresser à la fabrication des pots à thé. En quête de goûts nouveaux à satisfaire, ils s'essayaient toujours à créer de nouveaux types. Ainsi c'est à Yenshou que nous devons les Asaki-yaki (1) d'un rose clair tel que le brillant soleil du matin,

(1) Yaki veut dire cuit et désigne d'une façon très générale les produits céramiques.

les Shidoro-yaki d'un émail jaune noirâtre et très solide, les Akahada-yaki, les Shigaraki-yaki, les Iaga-yaki, etc. A la même époque, à Kyauto, le fameux potier Ninsei Nonomoura établit plusieurs fours et, produisant des pièces très distinguées, pots à thé et autres, attacha une universelle renommée à la poterie dite Kio-yaki. A Imari, dans la province de Hizèn, Gombeï Gosou, Kakiëmon Sakaïda, etc., réussirent à produire de nouvelles pièces suivant le procédé chinois de Tokouëmon Toshima. Dans la province de Satsouma, Bokou Heii et d'autres, encouragés par le seigneur Shimadzou, fabriquent de précieuses pièces de faïence d'une terre blanche, transparente comme la porcelaine blanche. A Takatori, dans le Tchikauzèn, Djiro-zaëmon Igarashi, s'inspirant des divers procédés employés dans la fabrication des poteries, et ayant reçu de Yenshou des dessins, produisit diverses pièces à thé d'une qualité très fine. Plus tard à Awata, près de Kyauto, à Hagi dans le Nagato, à Karatsou, dans le Hizèn, etc., on exécuta aussi des pièces très célèbres.

La paix régnant alors, tout le monde s'adonnait au luxe. La nécessité de flatter le goût, de plus en plus répandu, des porcelaines fines et précieuses pour les Tchanoyou, les Ikébana ou entretien des fleurs en vases, les Bonsaï ou pousse des plantes en potiches, de travailler enfin aussi bien pour les services de table que pour l'amusement d'une riche clientèle, développa rapidement l'importance de la fabrication de la céramique de Kyauto et autres lieux. Pendant l'ère de Kiôhô (1716-1735), la plus paisible de toutes, quoique l'excès de la fabrication eût fait baisser de qualité les laques, les sculptures et autres produits de luxe, la céramique resta seule florissante; on établit de nouveaux fours, et d'habiles artistes produisirent avec application des pièces très sérieuses. On le doit peut-être à la situation rustique des fabriques de céramique. On ne les établit en effet qu'en des lieux où la mode n'influe pas, comme dans les grandes villes, sur les conditions de la vie. Ce fut surtout au milieu de l'époque de Tokougawa qu'on vit à Kiomidzou près de Kyauto, à Sèto dans l'Owari, à Koutani dans le Kaga, à Idzoumo-yaki dans l'Idzoumo, des fours nouveaux se créer ou des fours anciens se relever et reprendre un nouveau lustre.

Vers les époques de Temmeï (1781-1788) et de Kwanseï (1789-1800), la fabrication de la céramique subit une nouvelle transformation et les fours de Kyauto vinrent à produire des pièces d'un goût tout nouveau. Cela était dû à la vogue du goût chinois dit Bounjin-konomi (goût des lettrés), né de l'étude des lettres chinoises et des articles importés de Chine. L'introduction au Japon de la nouvelle manière d'infuser le thé dite Sentcha, venue de Chine, conduisit les potiers à des recherches décisives. Le premier amateur de Sentcha fut le Baïtcha-O, nommé Gensho Shibayama, natif de Hizèn. C'était un grand savant et poète qui s'était consacré au Zèn, secte bouddhique appelée O-bakou-ha, et récemment introduite de la Chine. Toujours en voyage à la recherche de paysages pittoresques, Gensho Shibayama vint se fixer, vers l'époque de Horéki (1751-1763), à Kyauto. Là, il se procura tout un service de Sentcha qu'il portait avec lui et avec lequel il offrait le thé à des hommes de lettres ou à des gens d'esprit, au printemps, sous les arbres en fleurs, et, à l'automne, dans les bois d'érables rouges. De là lui vint le nom de Baïtcha O, qui signifie le vieux vendeur de thé. Depuis, le divertissement du Sentcha vint tout à fait à la mode, et les marchands chinois se mirent à apporter les pots à thé et les divers autres accessoires du pavillon de thé, que les Japonais prirent plaisir à leur acheter.

Les fabricants de porcelaine et de faïence imitèrent en conséquence les articles chinois du Sentcha. Le fameux potier Dohatchi Takahashi, lié d'amitié avec le grand peintre Taïgado et l'amateur de Sentcha Yosaï, fabriqua des pots à thé en imitation de pièces chinoises, où sont reproduits des figures d'hommes ou des poèmes. Eisèn Okouda copiait aussi les pièces de fabrication chinoise moderne et ancienne, et le célèbre artiste Mokoubeï Aoki fit ses études dans son atelier. Dès lors, les porcelaines et les faïences de goût chinois furent partout admirées. Elles exercèrent de la sorte une influence énorme sur la fabrication de la céramique même dans les provinces, comme Koutani, Sèto, etc. Ainsi la céramique de l'époque de Tokougawa finit dans le goût ou style des lettres et dans l'imitation des anciennes pièces de fabrication japonaise et chinoise.

Kio Yaki.

(On comprend sous cette appellation les Ninsei-yaki, les Awada-yaki, les Kiomidzou-yaki, etc.).

L'origine de la poterie de Kyauto remonte à l'époque précédente. Pendant l'ère de Kwanseï (1624-1643), le célèbre artiste Ninseï Nonomoura établit des fours successivement à Awada-goutchi (origine de l'Awada-yaki actuel), Omouro, Mizoro, Seikandji (origine du Kiomidzou-yaki d'aujourd'hui), Iwakoura-yama, etc., etc. Il fabriqua des faïences aussi bien que des porcelaines, avec de la terre de Shigaraki et des localités voisines de Kyauto.

Un grand nombre de ses pièces de poterie présentent des profils d'une souplesse rare et sont revêtues d'une glaçure très fine avec des décors très distingués. Inépuisable d'inventions, il travailla d'après ses fantaisies, sur les ordres de nobles et de gens d'esprit.

Après Ninseï, les Kio-yaki se divisèrent en deux branches : les Awada-yaki et les Kiomidzou-yaki. La fabrication de la faïence d'émail tendre, à dessins d'or et en couleurs, continua dans les fours d'Awada. Les artistes les plus célèbres dans cette fabrication furent Sobeï Kinkozan, Seïkaï Tanzan, Bounzo Hozan, etc. Dans l'ère de Kwanseï (1789-1800), Eïsèn Okouda établit des fours à Awada et fabriqua les Ko Sométsouké (porcelaine bleue avec décors bleus), à l'imitation des fours de Kotchin (Annam).

Parmi ses élèves, Mokoubeï, Dohatchi, Kamésouké, etc., furent les plus connus. L'autre branche de Ninseï donna naissance à la porcelaine de Kiomidzou et de Godjo-zaka. L'habile potier Kourobeï Otowaya, habitant de Seïkandji, établit des fours à Higashiyama, Kiomidzou et Godjo-zaka, dans l'ère de Horéki (1751-1763) et continua à fabriquer la faïence et une espèce de porcelaine.

Vers l'ère de Bounkwa (1804-1817), Dohatchi Takahashi, Kiteï Waké, Yoheï Midzoukoshi, etc., produisirent pour la première fois la porcelaine bleue et blanche, à décors bleus, imitant les procédés d'Arita (dans le Hizèn). C'étaient des objets façonnés à la main, et leurs décors bleus étaient aussi très bien faits. Ces pièces étant ainsi propres aux goûts du temps, les Tchadjin (amateurs des cérémonies de thé), et les Shudjin (amateurs de saké) ne manquaient pas de les acheter. Aussi leur fabrication prospéra-t-elle.

Parmi les fabricants de cette porcelaine, Dohatchi II, Kiteï II, Shitchibeï Kiomidzou, Yoheï Seifou, Zorokou Makiomidzou, etc., furent très connus. Leurs produits avaient un caractère indescriptible et ce sont pour la plupart des pièces à thé ou à saké. Plus tard, on fabriqua aussi d'autres pièces diverses. C'est là que la céramique appelée Kiomidzou-yaki et ses fours produisirent un grand nombre de porcelaines et de faïences. Aujourd'hui, quarante-cinq mille familles de potiers sont établies à Godjo-zaka et à Kiomidzou, et prospèrent.

Voici quelques notes sur les potiers les plus connus parmi ceux que nous venons de citer, et sur leurs œuvres.

Ninseï Nonomoura.

Ninseï (nom personnel) était originaire de la province de Tamba. Jeune, il vint au village d'Odomoura, dans la province de Toça, et y apprit l'art céramique d'un potier nommé Boutsonami, Coréen naturalisé. Puis, pendant l'ère de Guenna (1605-1623), étant venu à Kyauto, il continua son apprentissage dans l'atelier de l'artiste Sohakou, habitant de Seïkandji. Ses études finies, il établit des fours successivement à Awada-goutchi, Omouro, Mizoro, Seïkandji, Iwakoura,

Naroutaki, Takagaminé, Komatsoudani, etc., près de Kyauto. C'est grâce à ce célèbre potier que la poterie de Kyauto, dite Kio-yaki atteignit sa véritable perfection et toute son importance. Ses produits sont de formes très variées et d'un goût parfait et fin, quoique la terre n'en soit pas assez solide.



Fig. 82
Hakouzodzou, Okimono (objet d'ornement)
Collection de M. Seisouké Ikéda, Kyauto.

Fig. 82. Hakouzodzou signifie le maintien dans la représentation dite Nō (1), qui représente un renard en vieux moine. Cet ouvrage exprime à merveille la scène. La terre est revêtue d'une glaçure grise et le décor est noir.

Fig. 83. — Midzou-sashi (pot à eau). — Collection de M. Kamenosouké Hirasé, Ohsaka.

C'est un pot à eau destiné au Tchanoyou. Sa glaçure est blanche, ses profils sont très fins, et la couleur de ses décors est admirablement réussie.

Fig. 84. — Canards sauvages, Koro (brûle-parfums). — Collection de M. Riohei Mourayama, Ohsaka

C'est un genre d'œuvre où l'artiste Ninseï était particulièrement habile. La teinte du dessin noir, dit Kourogosou, montre le goût délicat de l'artiste.

Fig. 85. — Makoué Hatchi (vase decoré d'une tente)

Les profils de la glaçure blanche sont très nets et très souples, et la tente est d'un pinceau très distingué.

Moheï Kinkozan.

Tokoubeï Kagiya, le grand-père de Moheï, avait établi des fours à Awada, près de Kyauto, la 2e année de Shoho (1645). Les pièces de sa fabrication



Fig. 83



Fig. 84



Fig. 85

avaient de riches décors (kin) et un vif éclat (ko). C'est pourquoi il s'appela Kinkozan. Moheï

(1) Le Nō est une représentation japonaise ressemblant un peu à l'opéra-comique.

(nom personnel), le troisième du nom de Kinkozan, qui fabriqua les tasses nommées Temmokou Tchawan ou Takano Tchawan, comme on les appelle ordinairement, pour le Shyaugoun Iyéshigué Tokougawa, sous l'ère de Horéki (1750-1763), fut dès lors le fournisseur de la maison Shyaugounale des Tokougawa.

Dohatchi Takahashi.

Dohatchi s'appela aussi Niami. La 8e année de Bounkwa (1811), transportant sa fabrique d'Awada à Godjo, il produisit non seulement des pièces imitant l'ancienne fabrication japonaise et chinoise, mais aussi des statuettes. Il se rendit auprès des seigneurs de Kii et de Satsouma pour leur fabriquer des objets à usage personnel. Plus tard, il établit des fours à Momoyama, dont les produits furent appelés Momoyama-yaki. Il mourut le 26 mai de la 2e année d'Ansei (1855).

Fig. 86. La terre est grossière et la teinte très simple, mais le tout a du goût.

Fig. 87 [1]. Cette pièce imite l'article des îles.

Fig. 87 [2]. Cette théière est d'une terre blanche et reproduit un poème sur sa partie supérieure.



Fig. 86. — Hotei, Okimono (objet d'ornement). Collection de M. Shinhitchi Iida, Kyauto.

Rokoubeï Kiomidzou.

Rokoubeï était originaire de la province de Settsou. Sous l'ère de Kwan-èn (1748-1750), il revint à Kyauto et y apprit la poterie de l'artiste Seïbeï, de Godjo-zaka, puis il continua ses études à Shigaraki. Sous l'ère de Meiwa (1764-1771), il établit ses fours à Godjo-zaka et fabriqua dans la suite des pièces à thé. Il était lié d'amitié avec les célèbres peintres Okio et Goshoun. Il mourut la 11e année de Kwanseï (1799).

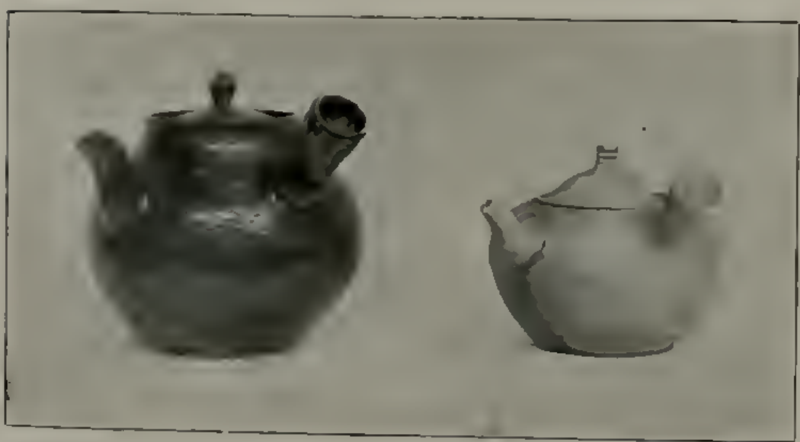


Fig. 87 [1]. Fig. 87 [2].
Théières. — Collection de M. Naotsoura Koumagaï, Kioto.

Eïsèn Okouda.

Eïsèn, d'une famille marchande très riche, étudia par goût l'art de la céramique, établit des fours à Awada et fabriqua des pièces en imitation des anciens articles chinois. Ses produits imitant les fours cochinchinois sont d'une fabrication très remarquable. Les célèbres artistes Mokoubeï, Kamésouké et Kasouké furent ses élèves. Il mourut la 8e année de Bounkwa (1811), à l'âge de cinquante-neuf ans.

Fig. 88. Cette pièce imite la forme de la coupe de cuivre dite Shakou dans l'ancienne Chine. Elle est d'une glaçure bleu foncé, verte ou pourpre de Kotchin (Annam).

Mokoubeï Aoki.

Mokoubeï, originaire de Nagoya, dans la province d'Owari, avait montré, dès sa jeunesse, beaucoup de goût pour l'écriture et la peinture. A l'âge de quinze ans, ayant quitté sa famille, il alla dans plusieurs localités, afin de connaître les hommes savants et les artistes. Il voulait d'abord se faire forgeron, mais, sur le conseil de Kenkado, à Naniwa (Ohsaka), et après avoir lu chez lui un livre chinois de Shouritsou Teï sur la céramique, il se donna à cet art. Sous l'ère de Kiowa (1800-1803), il vint à Kyauto et y apprit la poterie dans l'atelier de l'artiste Eisèn. Après quelques années, il dépassa même son maître en renommée et la 4[e] année de Bounkwa (1807), il vint à Kanazawa sur l'ordre du seigneur de Kaga et y construisit pour lui les fours de Kasougayama. Un an après, de retour à Kyauto, il y établit ses fours et se distingua par ses propres procédés, différents de ceux d'Awada. Il acquit en outre une très grande célébrité pour l'imitation des anciens produits chinois. C'était un homme très habile à écrire et à peindre, ayant autant d'abondance que de goût dans le dessin, et ami des fameux savants San-Yo, Teikoudèn, etc. Aussi les pièces qu'il fabriqua diffèrent-elles de celles des potiers ordinaires. La 4[e] année de Tempo (1834), il mourut à l'âge de soixante-sept ans.



Fig. 88. — Shakougata koro (coupe sacrée). Trésor du temple Kennindji, Kyauto.

Fig. 89 (1). — Bai Guetsou-no (théière à dessin de fleurs de prunier sous la lune). — Collection de M. Naotsoura Koumagaï, Kyauto.

Théière avec fourneau pour faire du thé. Cette pièce est en terre blanche sans couverte, et seules les fleurs de prunier sont décorées.

Fig. 89 (2). — Théières. — Collection de M. Naotsoura Koumagaï, Kyauto.

La forme et la glaçure imitent celles de Kotchin.

Fig. 89 (3). — Tasses. — Collection de M. Naotsoura Koumagaï, Kyauto.

Cette pièce est en Akaé (décor rouge) ressemblant à celles de Nankin, en Chine.

Fig. 89 (4). — Boîtes à thé. — Collection de M. Naotsoura Koumagaï, Kyauto.

Cette boîte a la forme nankinoise et reproduit un poème.

Fig. 89 (5). — Théière. — Collection de M. Naotsoura Koumagaï, Kyauto.

Terre blanche sans glaçure.

Yoheï Seifou.

Yoheï était originaire de Kanazawa dans la province de Kaga. Venu à Kyauto, il étudia la poterie chez Niami Takahashi, puis il établit ses fours à Godjo-zaka. Il fabriqua d'abord des Rakou-yaki et les pièces anciennes japonaises et chinoises, puis, dans les dernières années de sa

1 2



3 4 5

Fig. 89.

vie seulement, les pièces en Seïdji (céladon) et à Kinran (décors d'or). Il mourut la 1re année de Bounkwa (1861).

Zorokou Makiomidzou.

Zorokou, habitant de Kougamoura dans la province de Yamashiro, fit ses études, à partir de l'âge de treize ans, chez son oncle Kiteï Waki. Il réussit à faire école en imitant les pièces anciennes du Japon et de la Chine.

Kenzan Yaki.

Les Kenzan-yaki sont aussi un genre de Kio-yaki. Sous l'ère de Ghèn-rokou (1688-1704), Kenzan Ogata apprit à suivre l'art céramique de Ninseï et adopta les procédés hollandais. Il établit des fours dans le village de Naroutaki au nord-ouest de Kyauto, et fabriqua des pots à thé et autres pièces diverses, si distinguées par leurs peintures et leurs mots de bon goût, qu'elles devinrent un genre unique dans la céramique de Kyauto. Il s'établit dans les dernières années de sa vie à Iriya près

de Yédo, où il s'occupa encore de céramique. Ses produits sont appelés Iriya Kenza et sont un peu plus tendres que ceux de Kyauto. Chacune de ses pièces est signée Shisoui Shinsbo ou Sbisoui Kenzan. Elles sont tantôt façonnées à la main, tantôt fabriquées au moyen de moules, et ont de la ressemblanee avec les Rakou-yaki.

Kenzan Ogata.

Kenzan, le jeune frère du célèbre peintre Kwaurin Ogata, étudia les lettres et les Tchanoyou chez Yokèn Foujimoura et la peinture sous Yasounobou Kano, fameux peintre. Aussi ses produits



Fig. 90. — Shimamoyo Hatchi (vases à rayures) — Collection de M. Naotsoura Koumagai, Kyauto.



Fig. 91. — Matsoui-no-midzou-sashi (pot à eau à dessin de pins). Collection de M. Seisouke Ikéda, Kyauto.

sont-ils d'un goût très distingué. Il mourut la 3e année de Kwan-hô (1743), à l'âge de quatre-vingt-un ans.

Fig. 90. Ce dessin consiste en fleurs de prunier sur les rayures. On ne voit ici que la signature de l'artiste, au fond

Fig. 91. Il y a là des dessins de pins sous la neige et de camélias.

Yeïrakou Yaki.

Les Yeïrakou-yaki se produisirent aussi à Kyauto. Sous l'ère de Bounkwa (1804-1807), Zengoro Hozèn, 11e descendant d'une famille de potiers qui s'occupèrent successivement de la fabrication de tsoutchi-bouros (fourneaux en terre) pour le thé, fabriqua pour la première fois des porcelaines imitant avec une très grande habileté les pièces d'anciennes fabrication japonaise et chinoise. Il produisit surtout pour sa célébrité des pièces revêtues d'une glaçure rouge obtenue par la rouille et décorées de dessins d'or semblables à ceux que l'on fabriquait en Chine dans l'ère de Yeïrakou (1403-1424) sous la dynastie des Ming. Le seigneur de la province de Kii, appartenant à une branche des Tokougawa, qui les appréciait beaucoup, lui ordonna la

10e année de Bounseï (1827) de fabriquer des pièces dans son palais de Nishihama. On appelle ces pièces les Oniwa-yaki (Yaki du Palais). Le prince donna à Zengoro Hozèn un cachet avec les deux caractères (Yeï-rakou). L'artiste les adopta depuis comme nom de famille et appela ses produits « Yeïrakou Kinrandé ». Ce nom de Kinrandé tirait son origine de ce que l'éclat de ses pièces décorées de dessins d'or est semblable à une sorte de brocart d'or, nommé Kinran. L'appellation Nishikidé pour les diverses pièces décorées est due au même sens. Zengoro Kwaizèn, deuxième descendant de sa famille, travailla aux fours de Koutani et y enseigna l'art des Kinrandé. Les ouvriers de Koutani ont, depuis, amélioré considérablement ses procédés.

Arita Yaki.

Les fours des Arita-yaki se trouvent au district de Matsoura dans la province de Hizèn. La 3e année Keitchô (1598), les nombreux potiers coréens qui avaient accompagné le seigneur Naoshigué Nabéshima, lors de son retour de l'expédition de Corée, établirent les premiers fours d'Arita. L'un d'eux, Li Sampéï, découvrant le kaolin blanc à Idzoumi-yama dans le district de Matsoura, réussit à produire des porcelaines blanches. Des fabricants et des ouvriers porcelainiers, venus de plus en plus des diverses parties de l'Empire, s'y établirent et fondèrent, dans la suite, la ville d'Arita où de nombreux ouvriers s'occupent des diverses branches de l'industrie céramique. D'habiles ouvriers s'y succédèrent, qui parvinrent à produire de véritables objets d'art, surtout la porcelaine bleue et blanche à décors bleus ou rouges.

Tokouzaëmon Toshima, habitant d'Imari, apprit d'un Chinois de passage à Nagasaki l'art de décorer la porcelaine avec les émaux. Le procédé fut indiqué à Kakiémon Sakaïda, habitant d'Arita, qui avait étudié l'art céramique près de Goroshitchi Takéhara, potier de la maison de Taïko, mais il ne réussit pas au début. Ce ne fut que grâce au concours de Gombeï Gosou et après de nombreuses années d'essais et de tâtonnements que Kakiémon finit par triompher. Ces pièces décorées d'or et d'argent de nouvelle fabrication furent exportées à leur tour en Chine, par le port de Nagasaki. Ce fut là la première exportation de la céramique japonaise, la 3e année de Shohô (1647). Depuis cette année, on a fabriqué à Arita un grand nombre de pièces avec décors en or et en couleurs, dont les marchands chinois et hollandais portèrent la majeure partie à l'étranger.

Sous l'ère de Kwanboun (1660-1672), un des princes Daté, seigneur de Sendaï, envoya à Arita un marchand de porcelaines de Yédo, du nom de Gorobeï Imaria, pour y faire des commandes. Celui-ci rapporta des objets fabriqués par Kizaëmon II) Tsoudji qui passait pour un potier habile. Ces objets furent offerts par le prince Daté à la cour de l'empereur, dont Kizaëmon devint le fournisseur. Les pièces envoyées chaque année à Kyauto, et destinées à l'usage du souverain et de la famille impériale, sont à émail bleu d'une élégance incomparable et portent les armes impériales, le Chrysanthème. Le petit-fils de Kizaëmon II, également célèbre potier de la cour, reçut d'elle la 3e année d'An-ei (1774) le titre honorifique de Hidatchi-no Daïdjo. Un jour, il trouva une pièce tombée sur une autre et y adhérant, et, les ayant cassées, il découvrit à l'intérieur une pièce de porcelaine d'un éclat admirable, tout à fait différente des autres. Possédant ainsi un nouveau procédé par l'observation du secret de la cuisson, il réussit à produire des pièces supérieures au moyen de cazettes d'une terre sablonneuse. Les pièces fabriquées par ce nouveau procédé sont appelées Gokousin. Si le joint des cazettes n'est pas luté, les produits sont appelés Iboshi-iri. La fabrication des pièces dites Gokousin fut limitée seulement à une qualité supérieure de porcelaine, parce qu'il fallait toujours casser les cazettes.

Sous l'ère de Tempo (1830-1843), Yodjibeï Hisatomi, grand marchand d'Arita, établit de nouveaux fours et employa un nouvel émail. Grand amateur des Tchanoyou et peintre de mérite, il

donnait à ses ouvriers des modèles de formes et de décors, et les nouveaux produits trouvèrent un écoulement facile parmi les marchands étrangers de Nagasaki. Ces pièces étaient signées San-po, nom d'artiste de Yodjibeï. De ce jour commence la fabrication des articles pour l'exportation, comme les vases à fleurs, les tasses à thé ou à café avec soucoupes et autres objets divers.



Fig. 92. — Vase octogone, décoré d'un dessin de fleurs.
Collection du Musée impérial de Tokio.

Fig. 92. Cette porcelaine décorée fut fabriquée par le célèbre artiste Kakiémon Sakaïda. La peinture en est parfaite.

Okotchi Yaki.

Les fours d'Okotchi se trouvent près d'Arita dans la province de Hizèn. Ils ont été établis sous l'ère de Kiòhò (1716-1719-1735), par ordre du seigneur Nabèshima. Ces fours faisaient partie d'une fabrique particulière dont le personnel appartenait à ce seigneur : ils ne lui fournissaient que des objets qu'il destinait, soit au Shyaugoun, soit à ses amis. Les pièces produites comme tasses et plats portaient à leur pied, en décors bleus, une série de lignes parallèles ressemblant aux dents d'un peigne ; c'était la marque de fabrication des fours officiels. On leur a donné le nom de Koushidé (dents de peigne). Ces pièces sont très précieuses et d'une extrême rareté aujourd'hui. De nos jours, les fours d'Okotchi ont perdu peu à peu de leur ancienne importance.

Fig. 93. Cette pièce est en porcelaine décorée et reproduit un garçon endormi sur un livre. Elle paraît dater de l'ère d'An-ei (1772-1780).



Fig. 93. — Garçon endormi (Okimono).
Collection du Musée impérial de Tokio.

Karatsou Yaki

Les fours des Karatsou-yaki sont dans la province de Hizèn. Les pièces dites Horidashi-karatsou furent fabriquées pendant l'ère de Kwan-eï (1624-1643). Elles sont d'une grande solidité et à émail bleu noirâtre. Les plus précieuses avaient à l'intérieur de leur pied l'aspect frisé du crêpe. Leur forme circulaire n'est pas souvent d'une régularité absolue. Elles ont été déformées ou endommagées par suite de la température trop élevée du four et enfouies dans le sol par les

fabricants qui les avaient mal réussies. Plus tard, on les a retrouvées dans des fouilles. Leur nom de Horidashi (déterré) vient de ce fait.

Les Tchosen Karatsou sont des pièces fabriquées à Karatsou depuis l'ère de Kwan-ei (1624-1643) avec du kaolin et des glaçures apportées de Tchosèn (Corée). Le nom de Hibakari (rien que le feu qu'on leur a donné aussi, vient de ce que, fabriquées avec des matières coréennes et par des ouvriers coréens à Karatsou, elles ne devaient aux Japonais rien autre que le feu nécessaire à leur cuisson. Ces pièces, d'une terre rouge noirâtre avec des glaçures blanches et bleues, consistaient en midzoutsoubos (pots à eau), en plats, vases et jattes.

Takatori Yaki.

Les Takatori-yaki sont des pièces fabriquées à Takatori dans la province de Tchikouzèn. Le potier coréen, naturalisé sous le nom de Hatchizo, qui avait suivi le seigneur de cette province, Nagamasa Kouroda, lors de son retour de Corée, la 3e année de Keitchō (1598), était gendre d'un de ses compatriotes, qui avait accompagné Kiomasa Kato, seigneur de la province de Higo, et qui s'était fait naturaliser sous le nom de Shinkouro. L'un et l'autre, ouvriers fort habiles, étaient originaires du district céramique d'Ido, en Corée. Ces deux artistes construisirent des fours à Takatori, sur l'ordre de Kouroda, et fabriquèrent divers objets de poterie, très fins et très solides, à la glaçure d'un brun rouge mêlé de jaune ou de noir. Ces pièces sont désignées depuis sous le nom de Ko Takatori (vieux Takatori). Sous l'ère de Kwan-ei (1624-1643), Djirozaëmon Igarashi, originaire de Karatsou, dans le Hizèn, était très versé dans l'art céramique de Séto et autres localités. Le seigneur Kouroda lui ordonna d'exercer son talent avec Hatchizo à Takatori. Leur industrie fit alors des progrès très remarquables, et surtout leurs pots à thé reproduisant les idées du célèbre maître de Tchanoyou, Enshou Kobori, sont très distingués. Les Takatori-yaki sont d'une terre très fine et d'une glaçure blanche, bleu clair ou cendrée. Il y a une espèce de pots appelés Enshou Takatori. Ces pots ont une belle couleur d'or obtenue par une certaine température du four. Les fours de Takatori furent tranférés la 7e année de Kwan-ei (1638) au pied de la montagne Shirahatayama, dans le district de Houami.

Satsouma Yaki.

L'origine des Satsouma-yaki date de l'époque de l'expédition japonaise en Corée, sous l'ère de Bounrokou (1592-1595). Yoshihiro Shimazou, seigneur de Satsouma, ramena à la suite de son armée un nombre considérable de potiers coréens, parmi lesquels se trouvaient les nommés Hotchou et Bokou Hei. Hotchou et ses ouvriers vinrent tous se fixer et fonder des fours à Dzyosa, où ils avaient été appelés par Yoshihiro qui y avait sa résidence. Telle est l'origine des Satsouma-yaki. Le seigneur Yoshihiro, amateur de Tchanoyou, commanda à ces fabricants un grand nombre de pièces à thé faites à son goût. Elles étaient d'une terre très fine avec une glaçure colorée en bleu, jaune et noir ; les plus précieuses étaient à couverte blanche dite Dakatsou (émail couleur de lézard). On appelle Gohondé (articles à l'honorable cachet) les pièces que Yoshihiro appréciait le plus et marquait de son cachet personnel ; et Ko Dzyosa-no Hibakari (rien que le feu du vieux Dzyosa), celles qu'il fit fabriquer avec la terre et la glaçure importées du Horuki ou fleuve Jaune de Chine. Lorsque Yoshihiro transporta sa résidence à Kadjiki, il fit venir Hotchou à Tatsou-no Koutchi dans le même district, lui ordonnant d'y fonder une fabrique et le chargeant de former des ouvriers.

Bokou Hei visita, sur l'ordre de Yoshihito, tout son territoire de Satsouma et d'Osoumi et y

découvrit de nouvelles matières nécessaires à sa fabrication. Yoshihiro, transporté de joie à cette nouvelle, lui fit établir des fours à Nawashiro et le nomma chef des ateliers et des ouvriers qu'il était chargé de former. La fabrique de Nawashiro produisit, dès lors, avec succès des pièces d'une terre blanche et transparente ressemblant à la porcelaine blanche et des pièces dites Hakémé, Mishima et Sounkorokou, à l'imitation de celles de Corée.

OUVRAGES

Fig. 94. — Petite maison, Okimono (objets d'ornement). — Collection du Musée impérial de Tokio.

Faïence à glaçure blanche, de l'ère de Horéki (1751-1763).

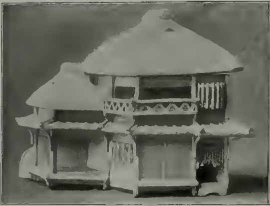


Fig. 94.



Fig. 95.



Fig. 96.

Fig. 95. — Petit chien, Koro (brûle-parfums). — Collection de M. Seisouké Ikéda, Kyauto

Cela semble fabriqué par un grand artiste sous l'ère de Kwan-boun (1661-1672). L'animal a l'air tendre et naturel.

Fig. 96. — Brule-parfums en forme de Kwansmouri. — Collection de M. Ritchi Onyeno, Ohsaka.

Pièce à décor d'or d'un travail délicat, peut-être de Kwansei (1789-1800).

Hagi Yaki et Matsoumoto Yaki

Les Hagi-yaki sont des pièces produites à Hagi dans la province de Nagato. La 3e année de Keitcho (1598), Teroumoto Mori, seigneur de la province, ramena de Corée le potier Li Kei qui se fit naturaliser Japonais sous le nom de Saëmou Koraï et s'adonna à la poterie à Hagi. Ses produits, qui ressemblaient aux articles coréens, portent ordinairement une ébréchure à leur pied ; aussi les appelle-t-on Wari Kodaï (pied ébréché). C'est là une preuve que non seulement les Hagi-yaki mais aussi les Satsoum-yaki, les Yatsousbiro-yaki et autres, qui ont cette ébréchure à leur pied, sont introduits de l'art céramique de Corée. Les articles de la fabrication sont d'une glaçure jaune clair et d'une terre peu fine.

Les Matsoumoto-yaki viennent de Matsoumoto, dans la même province. Kyusétsou Miwa, originaire de Miwa, dans la province de Yamato, étant venu s'établir à Matsoumoto sous l'ère de Kwanboun (1661-1672), construisit des fours de système coréen et fabriqua des pièces semblables aux Hagi-yaki, qui reçurent le nom de Matsoumoto-yaki. Il mourut sous l'ère de Hô-ei (1704-1711). Tozo, son 7e descendant, est aujourd'hui à la tête de son industrie céramique.

Idzoumo Yaki.

Les Idzouma-yaki comprennent deux espèces : les Rakouzan-yaki et les Foudjina-yaki. Les premiers furent faits à Rakouzan, près de Matsoué, sous l'ère de Keian (1648-1651). Sous l'ère de Enho (1673-1680), l'habile potier de Hagi, Gombeï Kouraki, élève de Saëmon Koraï, appelé par le seigneur de Matsoué, s'appliqua à améliorer les Rakouzan-yaki. Pendant dix-huit ans, il continua très activement la fabrication avec la terre et les glaçures apportées de Hizèn. Ses pièces sont pour la plupart des tasses à thé et des Midzousashi (pots à eau), dont la qualité a une grande ressemblance avec les Hagi-yaki, mais dont la forme est plus originale. On les appelle aussi Gombeï-yaki et on les appréciait fort. Après la mort de Gombeï, cette fabrication fut continuée par son élève Hanrokou Kada, qui n'eut pas de successeur.

Harousato Matsoudaïra, seigneur de la province, connu après son abdication sous le surnom de Foumaï, appréciait profondément le Tchanoyou et devint grand maître de ces cérémonies. Sous l'ère de Kwansei (1789-1800), Foumaï fit fabriquer à Rakouyama, à l'habile potier Soumiyemon Nagaoka des pots à thé imitant ceux de Corée. Il lui fit élever aussi des fours dans son château de Yedo, la 13e année de Bounkwa (1816). Les descendants de Soumiyémon continuent encore sous le même nom, à Rakouyama, l'industrie céramique.

Les fours des Foujina-yaki furent fondés à Foujina par le potier Yodjibeï la 1re année de Meiwa (1764); les produits ont un émail tendre et de l'éclat. Le célèbre potier Zenshiro Tsoutchiya, fixé d'abord à Mitatchiyama, vint s'établir à Foujina, appelé par Foumaï, sous l'ère d'An-ei (1772-1780), et y fabriqua d'après ses ordres des articles de Tchanoyou. L'industrie céramique y prit dès lors un grand essor qui dure encore. Il eut pour successeurs Zenshiro II, Zenrokouro III, Zenrokou IV, etc., jusqu'à nos jours.

Bizèn Yaki.

Depuis les débuts de l'art céramique à Imbé dans la province de Bizèn, les six familles Mori, Kimoura, Térami, Ohibiki, Tonguou et Kanèshiguè s'occupèrent de père en fils de la fabrication d'objets servant à l'usage ordinaire, pots à thé, brûle-parfums, pièces en forme d'animaux et statuettes, dont le caractère distinctif est une très grande solidité et un goût de simplicité primitive.

Sous l'ère de Seitokou (1711-1715), le potier Ounteï fut célèbre pour la fabrication de bouteilles à saké et de vases; sous l'ère d'Enkio (1744-1748), Djinshitchi Kimoura fabriqua de superbes petits lions, que l'on appelle Gobou-shishi (lions de deux décimètres). Sous l'ère de Horéki (1751-1763), Heïshiro, potier très habile pour les dessins, fabriqua divers objets d'ornement (Okimonos). Sous l'ère de Meiwa (1764-1771), Sakoudyuro était aussi connu par ses objets d'ornement. Sous celle de Kyowa (1801-1803), Ryomeï Mori montra beaucoup d'adresse dans les pots à thé.

La 3e année de Tempo (1832), ayant découvert une cuisson plus commode, les fabricants de Bizèn-yaki établissaient, au lieu des anciens grands fours, nombre de petits et achevaient la cuisson en douze ou treize jours seulement, alors qu'auparavant il leur en fallait trente. Mais, par suite de l'excès de fabrication, leurs produits sont devenus très mauvais.

OUVRAGES

Fig. 97. C'est un grand ouvrage de presque un mètre, d'une exécution très vigoureuse et d'une couleur admirable. Au coude du singe est la signature de l'artiste : *Kokoutcho Mori.*



Fig. 97. — SINGE, OKIMONO (objet d'ornement)
Collection de M. le baron R. Kouki.

Fig. 98. Belle pièce éclatante comme un laque; le revêtement est d'une glaçure bleu foncé et est décoré de Karakousa, dans le genre que l'on appelle E-Bizèn (Bizèn décoré).

Fig. 99. C'est aussi une pièce dite E-Bizèn (Bizèn décoré), et les plumes du pigeon ont tout à fait la couleur de la nature.

Odo Yaki.

Les fours d'Odo-yaki se trouvent à Odo, près de Kotchi, dans la province de Toça. La 2e année de Sho-o (1653), Tadayoshi Yamanooutchi, seigneur de la province, fit venir d'Ohsaka un des élèves de Ninsei Nomoura, Shohakou Hisano, qui établit les premiers fours d'Odo et retourna ensuite à Ohsaka. Sous l'ère d'Empo (1673-1680), Mitsouhisa Morita fut envoyé par le même seigneur chez Shohakou pour achever ses études. Après plusieurs années de séjour chez ce dernier et de visite dans plusieurs lieux de fabrication, il revint à Odo, où il fabriqua avec succès des pots à thé imitant les Gohou de Corée. Ses tasses, où se marient le pin, le bambou et le prunier, sont particulièrement appréciées des Tchadjins (amateurs de Tchanoyou).

Awadji Yaki.

Les fours d'Awadji-yaki furent fondés par Mimpei Kashou, habitant d'Inada dans la province d'Awaji. De famille riche, savant en littérature nationale et habile dans le Tchanoyou, Mimpeï, préoccupé de créer dans sa province des ressources industrielles, s'adonna à la fabrication de la céramique, qu'il avait étudiée chez Shoneï Ogata, fameux potier de Kyauto. Revenu dans son village après ses études, il y établit des fours la 5e année de Tempo (1835) et consacra à ses entreprises toute sa fortune. Le prince Hatchisouga, seigneur de la province, informé du fait, subventionna sa fabrique et le nomma chef des ateliers. Ainsi ses efforts furent couronnés de succès et sa fabrique



BROCARDS ET SOI

(XVIIIe siècle).



atteignit une prospérité telle que sa production égala en valeur la récolte du riz des onze villages environnants.

Des pièces d'Awadji-yaki sont d'une terre tendre et d'une glaçure bleue ou jaune. Il y a des pièces imitant très habilement les articles d'Annam et les porcelaines bleues et blanches ou à décors bleus. On les appelle aussi les Simpeï-yaki. Depuis la mort du fondateur Mimpeï, la 2e année de Bounkyou (1862), ses successeurs continuent la fabrication qui est devenue pour la province une véritable source de richesse, grâce à la persévérance de Mimpeï.

Kishou Yaki.

Les premiers fours de Kishou-yaki furent construits par le célèbre potier Zengoro Hozèn (Zeïrakou), qui, appelé par le prince Tokougawa, seigneur de la province de Kii, vint de



Fig. 98. — Hoteï, Okimono.
Collection de M. Riohei Mourayama, Ohsaka



Fig. 99. — Pigeon, Okimono
Collection de M. Seïsoukè Ikéda, Kyauto

Kyauto s'y fixer et fabriqua des pièces sur son ordre. Ces pièces avaient une grande ressemblance avec celles de Kotchin (Annam) ; leur glaçure est violette, jaune et bleue. Après la mort de Zeïrakou Hozén, les potiers de cette localité continuèrent jusqu'à nos jours l'industrie de la céramique.

Sanda Yaki.

Les fours de Sanda-yaki étaient établis près du temple Miwa d'Arima, dans la province de Settsou. La 8e année de Temméi (1788), Sobeï Kanda établit les premiers fours à Sanda, et appelant Kamésouké, potier de Kyauto, ainsi que Taitchiro, Teïdjiro et autres ouvriers de Hizen, il fabriqua des porcelaines bleues à décors bleus. La 1re année de Kiowa (1801), ayant découvert des matières de glaçure en Seidji (céladon), à Koka, dans le même district, il produisit, après des essais pénibles et nombreux, des Ko Seidji (vieux céladons), ressemblant aux articles de la

dynastie chinoise des Ming (1368-1661). Cette imitation est si parfaite que l'on ne peut la distinguer de l'original. La 6e année de Tempô (1836), le potier Kikousabouro Matsoudaïra vint de Koutani et travailla dans la fabrique de Sanda à produire des pièces à décors rouges. Après son retour à Koutani, des ouvriers continuèrent sans cesse à fabriquer des décors rouges, mais ils sont loin d'égaler ceux de l'ancienne fabrication.

Koutani Yaki.

L'origine des Koutani-yaki date de l'ère de Keïan (1648-1651). Ce fut Toshiharou Maëda, seigneur de la ville de Daïshodji, qui fit établir par Saidjiro Goto et Gonzaëmou Tamoura les premiers fours au village de Koutani, dans la province de Kaga. Les matières employées à cette fabrication ressemblaient à celles de Sèto, mais les produits n'étaient pas comparables à ceux de ces derniers fours.

Sous l'ère de Mandji (1658-1660), Toshiaki, fils de Toshiharou, qui voulait, comme son père, développer l'industrie dans son territoire, envoya Saïdjiro Goto à Arita pour y faire ses études. La défiance qu'on montra pour un étranger ne lui permit pas, d'abord, de suivre de près les procédés que les fabricants de la localité gardaient précieusement. Il dut débuter, en qualité de domestique, chez un fabricant dont il ne put arriver à gagner la confiance qu'au bout de trois années de service et à force de travail et de dévouement. Obligé d'épouser une femme du choix de son patron, pour dissiper jusqu'à l'ombre de ses soupçons, Saïdjiro Goto put enfin être initié à la fabrication des porcelaines. Il consacra quatre années à approfondir l'art céramique jusque dans ses moindres détails. Une fois en possession du secret des procédés, il quitta Arita furtivement, abandonnant sa femme et l'enfant qu'il avait eu d'elle. Son retour à Koutani marqua une nouvelle ère pour son industrie céramique. Il fabriqua alors de belles pièces avec les matières trouvées à Souizaka. On voit encore, dans ce village, un socle en porcelaine en forme de lotus, sur lequel est assise une statue de Bouddha. C'est une des premières pièces d'essai qui furent fabriquées par l'artiste. Le célèbre peintre de Kyauto, Morikagué Kouzoumi, alors de passage à Kanazawa, se chargea des dessins et ajouta ainsi à la beauté et à la renommée des produits. On les appelle Morikagué-shitaé (articles aux croquis de Morikagué).

L'industrie céramique de Koutani, abandonnée dans la suite, fut reprise la 7e année de Bounkwa (1810), par Hatchiyemon Yoshidaya, marchand de Daïshodji, qui releva les anciennes fabriques et fournit des pots à thé d'une glaçure ressemblant à celles de Kotchin. La 6e année de Tempô (1835), Riémon Miyamoto s'occupa de continuer la fabrique de Yoshidaya et fut secondé dans ses travaux d'amélioration par le peintre Hatchiëmon Iida, qui appliqua de l'or sur les décors rouges et ajouta encore un nouveau genre de dessins, dont il avait trouvé les modèles dans un livre illustré d'anciennes encres de Chine. Plus tard, le célèbre potier Zengoro Yeïrakou de Kyauto, appelé à Koutani par le seigneur de la province, fit réaliser à l'industrie des progrès très considérables et réussit à produire les Kinrandè à décors rouges. Les porcelaines qui se sont fabriquées à Koutani de cette époque à la nôtre consistent pour la plupart en pièces à décor rouge et en Kinrandè ou Nishikidé.

Shigaraki Yaki.

L'industrie céramique de Shigaraki, dans la province d'Omi, remonte fort loin. La 8e année de Guenna (1622), le fabricant des Shigaraki-yaki fournit, sur l'ordre du Shyaugoun Tokougawa, un boîte à poudre de thé à bande blanche au milieu et à deux demi-anses, où l'on peut garder le

thé très longtemps sans qu'il perde de son arome. La fabrique devint dès lors très célèbre pour les pièces à thé. Sous l'ère de Kwan-ei (1624-1643), le fameux maître de Tchanoyou, Masakasou Kobori, fit faire au même artiste des pots à thé d'un nouveau genre. C'étaient des objets plus fins que la pièce du Shyaugoun, et de là leur vient le nom d'Enshou Shigaraki (Enshou étant le surnom du Maître Kobori). On appelle Ninseï Shigaraki et Shimbeï Shigaraki les divers produits fabriqués par Ninseï et par Shimbeï avec la terre de cette localité.

Banko-yaki.

Les Banko-yaki sont dus à un riche marchand de Kouwana, dans la province d'Icé, Gozaëmon Noumanami, dont le surnom était Hosounsaï ou Rozan. Étant lui-même un grand amateur de Tchanoyou, il s'occupa de céramique par goût. sous l'ère de Ghénboun (1736-1740). Mais, potier amateur, il se plaisait à faire cadeau de ses pièces à ceux qui les lui demandaient. Il fabriqua des Rakou-yaki et, faites à s'y tromper, des imitations de Kotchin et de Hollande. Appelé par le Shyaugoun Tokougawa, la 6e année de Temméi (1786), il s'établit à Kommé, faubourg de Yédo, où il continua sa fabrication. Ses produits portent comme marque les deux caractères « Ban-ko »; aussi les appelle-t-on Ko Banko (vieux Banko), ou Yédo Banko. Il y en a une espèce, dite Banko Seidji, d'un bleu tendre, qui diffère par là des Seidji de Chine. On ne sait pas au juste quand les fours et les procédés de Gozaëmon furent abandonnés. Aujourd'hui, ses pièces sont d'une extrême rareté.

Les Banko-yaki modernes datent de l'ère de Tempō (1830-1843) seulement. Ils remontent à Yousetsou Matsoumotoya qui s'occupait de céramique à l'imitation des Rakou-yaki et des Banko-yaki. Ses pièces portèrent aussi les deux caractères Ban-ko, avec l'autorisation de Gorobeï, petit-fils de Gorozaëmon. Les fours de Banko-yaki continuent encore à produire un grand nombre de porcelaines suivant les procédés anciens.

Séto Yaki.

L'industrie céramique de Séto, dans la province d'Owari, malgré son importance et sa renommée anciennes, n'avait fourni que des poteries, et la fabrication de porcelaines y était encore inconnue. Ce fut le potier Tamikitchi Kato qui s'occupa pour la première fois de cette fabrication dans les fours de Séto, sous l'ère de Kiowa (1801-1803). L'industrie céramique, dans cette localité jadis si importante, était jusque-là menacée d'une ruine imminente.

Tamikitchi, jeune frère du potier Kitchizaëmon Kato, avait compris que cette industrie ne pouvait prendre un nouvel essor que si l'on abandonnait la vieille routine qui se perpétuait depuis des siècles et dont on n'avait pas tenté de s'affranchir. Il avait établi pour des essais de nouveaux fours où il cherchait à produire des porcelaines imitant les articles de Nankin (Chine), mais il échoua par suite de l'insuffisance de ses études. Il se mit alors à visiter, comme simple domestique, pour dissiper toute défiance professionnelle, les grands centres de fabrication céramique tels que Hirato, Arita, Kameyama et Takata, dans les provinces de Kyoushou. Quatre ans après, il retournait dans son pays en possession des procédés secrets adoptés dans les différentes manufactures et s'adonnait à produire la première porcelaine bleue et blanche qu'on eût faite à Séto. Il obtint un succès immense qui rendit à Séto sa prospérité d'autrefois. On appelle ses pièces Sometsouké-yaki (porcelaine à fond blanc avec décors bleus), tandis que l'on donne aux pièces de poterie ancienne le nom de Hongio-yaki (poterie propre). La nouvelle fabrication de Tamikitchi exerça une grande influence, non seulement à Seto, où presque tous les ouvriers abandonnèrent de plus en plus la fabrication des poteries pour s'occuper des porcelaines, mais aussi à Tadjimi. dans le province de Mino.

Mino Yaki.

Dans les fours de Mino, la première fabrication de porcelaines date de la 1re année de Bounkwa (1804) seulement. Ce fut un marchand de céramique d'Ohsaka, nommé Moheï Nishigawa, qui, apportant comme modèles des pièces de Hizèn, fit produire des porcelaines dans les fours de Tadjimi au district de Doki (Mino). Plus tard, à Kasahara, à Tsoumagi, Itchinokoura, etc., dans le même district, d'autres fours fabriquèrent aussi des porcelaines. On compte aujourd'hui, dans le seul district de Doki, 130 fours. Les Mino-yaki sont d'une terre transparente et consistent surtout en porcelaine bleue et blanche à décors bleus.

Toyo Rakou Yaki.

Les fours de Toyo Rakou-yaki sont établis près de Nagoya, dans la province d'Owari. Depuis la 13e année de Tempau (1842), le potier Toyosouké Oki, qui était aussi habile dans l'écriture, la poésie et le Tchanoyou, devint le chef potier de la maison du seigneur de cette province, et s'occupa de fabriquer des pièces à l'imitation des Rakou-yaki, d'où leur nom de Toyo Rakou-yaki (Rakou-yaki de Toyosouké, le son initial Toyo se prononçant aussi Hō, de là le nom de Hō-Rakou).

Il a découvert le moyen de laquer la faïence. Ses produits sont ainsi revêtus extérieurement d'une couche de laque décorée de dessins d'or, tandis qu'ils gardent intérieurement le caractère propre du Rakou-yaki. Mais n'étant pas assez fins pour le service du Tchanoyou, ils ne servent qu'au service de table ordinaire ou à celui des gâteaux. Il mourut le 13 novembre, la 5e année d'Ansei (1858).

Soma Yaki.

Les fours de Soma se trouvent à Nakamoura, dans la province d'Iwaki, dont l'origine date de l'ère de Meirèki (1655-1657). Ce fut un samouraï nommé Tanaka qui avait été envoyé à Kyauto par son seigneur de Nakamoura, nommé Soma, pour étudier l'art céramique chez le célèbre potier Ninseï, et qui, revenu dans sa ville après sept ans d'études, réussit à produire des pièces de poterie à Nakamoura. Ses produits sont d'une terre sablonneuse très grossière, recouverte d'un émail couleur de cendre. Ils représentent, pour tout dessin, un cheval au galop qui avait été peint par le célèbre peintre Naonobou Kano lors de son passage dans cette ville. Le nom de Soma-yaki vint de ce que les fours avaient été établis dans le territoire du seigneur Soma.

Imado Yaki.

Les Imado-yaki sont fabriqués à Imado (district de Toshima), dans la province de Mousashi. Sous l'ère de Teïkio (1684-1687), le potier Hanhitchi Shiraï confectionna des Do-bouro (fourneaux en terre), à l'usage des Tchanoyou, et des Hibatchi (vases à feu), que l'on appelle Imado-yaki. Pendant l'ère de Kioho (1726-1735), Hanhitchi II employa le premier l'émail et produisit des pièces semblables aux Rakou-yaki. Dès lors, les articles de fabrication se multiplièrent et se comptèrent par dizaines. Ils fournirent surtout des services de table. Ses successeurs, Hanhitchi III, IV et V, fabriquèrent aussi des statuettes de femmes et d'enfants (jouets) qui ressemblent à celles de Foushimi et sont très appréciées à cause même de leur simplicité.

Kenya Yaki.

La première fabrication des Kenya Yaki est due à un potier nommé Kenya Mioura, né à Yédo, qui avait débuté dans les imitations des pièces du célèbre potier Kenzan Ogata, sous l'ère de Tempau (1830-1843). Dans la suite, il prit pour modèles les ouvrages de l'artiste en laque Haritsou Ogawa, qui avait incrusté, sous l'ère de Ghénrokou (1684-1703), dans ses pièces en laque, de petites figures d'animaux, plantes, fleurs, etc., en faïence, de sa propre fabrication. Kenya produisit dès lors, avec succès, de petits ouvrages en terre représentant admirablement les êtres du règne animal et du règne végétal.

TISSUS

A l'époque de la sécession, par suite des guerres civiles, l'art des tisseurs fut pour longtemps en décadence. Lorsque, en Ten-shyau (1573-1592), Toyotomi Hidéyoshi centralisa l'Empire, il surveilla et encouragea les tisseurs de Kyauto. Il fit transporter leurs métiers à l'endroit nommé aujourd'hui Nishi-jin et s'occupa beaucoup de leur développement. Auparavant, un tisseur des Ming était venu sur les frontières de l'Idzoumi et y avait fait connaître la fabrication des soieries. Des artisans de Kyauto s'attachèrent à lui, apprirent ses procédés et parvinrent à fabriquer de nouveaux tissus.

D'autre part, un certain Itchii-hayato avait appris d'un Chinois le tissage du brocart, et, sans parler des brocarts du style Ming, tissait des brocarts de goût japonais. Enfin, des tisseurs de Nishi-jin faisaient du Ito ni-shi-ki très beau qu'on pense être une transformation du Yamato nishi-ki.

Un certain Tawaraya tissait un brocart particulier appelé Kara-ori-nishiki (brocart tissé à la chinoise). L'idée en était venue du Shy-okou ko-nishiki fabriqué sous les Ming. C'était une chose charmante et de haut goût. On imita aussi les tissus hollandais, et l'on fabriqua du *mōrou* d'or et d'argent.

Vers la fin de Ten Shyau (1592), un certain Nomoto apprit d'un Chinois, à Sakaï, la fabrication du Kinran. Ce tissu ayant eu un grand succès, il en fabriqua beaucoup et devint très habile à ce tissage. A l'imitation des tissus chinois, on fit du Don-sou. On peut en travaillant ce tissu produire l'aya. C'est ce qu'on appelle Shi-tchinn Donsou, très employé pour les ceintures de femmes. Aujourd'hui encore on se sert beaucoup de cette étoffe. Ainsi l'industrie du tissage à Kyauto se développait rapidement et créait quantité de produits artistiques.

Vers la fin de Kei-tchyau (1595-1625), les tisseurs de Nishi-jinn, parvenus à faire de belles étoffes, étudièrent la fabrication des draps hollandais et inventèrent une espèce particulière de tissu qu'on appelle Tora-mén-ori. A cette époque aussi on tisse le rinzou. Cette fabrication, bien que d'origine chinoise (Ming) est bien japonaise par le dessin emprunté aux anciens tissus japonais. Cette étoffe, très belle, est très vantée et surpasse les produits chinois analogues. L'industrie de Kyauto, occupant de très nombreux tisseurs, eut alors une très grande prospérité. Pendant la période Ghèn-wa (1605-1624), un ouvrier chinois vint à Sakaï en Idz-oumi, et enseigna le tissage de Kinsa à des gens de ce pays. Deux artisans de Kyauto, un certain Matsou-ya et un certain Zeni-ya allèrent à Sakaï apprendre le procédé des Chinois et commencèrent la fabrication à raies avec des fils d'or, travail très beau, très délicat et d'une qualité supérieure. C'est ce qu'on appelle Matsou-ya Kinsa et Zéni-ya Kinsa, très vanté des gens du temps.

En Keian (1648-1652), un tisseur de Kyauto, imitant un tissu de Chine, essaie pour la première fois de faire du velours, et il obtient un produit égal à ceux de Chine. Il crée alors le velours Wana et le velours Shima, étoffes supérieures, dit-on, au velours chinois.

En Tenwa, en Djyô Kyau (1681-1684 et 1684-1688), le métier des tisseurs de Kyauto va toujours se perfectionnant et personne n'achète plus les étoffes chinoises. Depuis ce temps jusqu'à Ghèn-boun (1736-1741), les industries de Nishi-jinn progressent toujours. On tisse des motifs de fleurs délicates et l'on obtient un coloris délicieux.

Pendant les années En Kyau, le Bakoufou protège ces industries. Mais on en vient à réglementer la production. On interdit la fabrication des tissus ornés de fleurs décoratives aux tisseurs autres que ceux de Kyauto. On établit des restrictions à l'engagement des ouvriers. Cette protection méticuleuse eut un résultat opposé à celui qu'on espérait. L'activité indépendante des tisseurs se relâcha et l'art fut arrêté court dans son développement. Aussi dès lors, jusqu'à Temméi (1781-1789), c'est-à-dire pendant quarante ans, on ne produit rien qui sorte de l'ordinaire.

En Kyauhô (1716-1736), à Kiryu en Kôdzouké, à Icé-zaki en Shino-tsouké, et à Thi-thibou en Mou-çashi, on tisse différentes étoffes très belles, au moment même où l'état des industries de Kyauto commence à péricliter.

Pendant les années Tempau (1830-1844), le luxe atteint un tel débordement que le Bakoufou promulgue des lois somptuaires. Il interdit au peuple l'usage des vêtements de soie; aussi voit-on les industries du Nishi-jin décliner brusquement. Alors les ouvriers font des recherches et fabriquent des étoffes de coton si bien faites qu'au premier coup d'œil il est difficile de les distinguer des tissus de soie. Ces étoffes, telles que le Mendonsou, d'un prix très modique, obtiennent une grande vogue. Cependant, les industries de Nishi-jin ne peuvent plus rivaliser avec celles du Kwantô. A Kiryu, en Kaudjouké, paraît Ishida Kourau, qui compose toutes sortes de tissus ornés et produit en quantité une excellente fabrication. Cependant, vers la fin de Tempau (1830-1844), un excellent ouvrier apparaît encore à Nishi-jin; c'est Daté Yaçouké qui projeta d'arracher Nishi-jin à sa décadence. Lui-même fabriqua des brocarts des Kinran, des brocarts de Yamato, des Donsou splendides. Étudiant les procédés anciens, ceux du Hata-ori et ceux des tissus de la Chine, de l'Inde et de l'Italie, il fit des expériences, obtint des résultats dont il fit part à ses confrères, chercha à réveiller l'ardeur des maîtres tisseurs. Mais Yaçouké ne fut pas compris, ni suivi. On riait de cet ardent chercheur et l'industrie de Nishi-jin allait toujours déclinant. Le peu qu'on y faisait de soie ou de toile ne servait qu'à empêcher la fermeture des ateliers.

En Bounkyou (1861-1864), le Shyaugoun Tokou-gawa Iyé-motchi vint à Kyauto, suivi d'un grand nombre de clans. Kyauto, devenu alors le rendez-vous de l'Est et de l'Ouest, fut aussi le centre de la demande en matière d'industrie. L'industrie du tissu reprit sa prospérité. Les ouvriers dispersés furent rappelés et les machines reprirent en hâte leur activité. Cependant, les tissus de cette époque ne sont pas d'une belle qualité de fil; l'ornementation n'est pas combinée heureusement et n'évite pas le mauvais goût. La véritable renaissance n'eut lieu qu'à la période suivante, en Meidji.

MAITRES ET ŒUVRES

Takéda Shyau-kourau, de Arimatsou Moura, en Owari, eut l'idée, en Keitchyau (1596-1615), d'appliquer le kauketchi au coton. Lorsque Tokou-gawa Yoshi-nawo entra en Owari, il lui offrit un spécimen du produit et en fut, dit-on, très chaleureusement félicité. Ses descendants continuèrent de fabriquer ce tissu qu'on appelle Arimatsou Shibori, du nom de la localité. Plus tard,

plusieurs dizaines de maisons s'occupèrent de cette spécialité qui devint célèbre. Les envoyés de Corée et de Chine, qui passaient par cette station, ne manquaient pas d'y faire arrêter leur voiture. Ils improvisaient une poésie et partaient après avoir acheté une pièce de ce tissu.

You-zèn était maître teinturier à Kyauto, en Kan-yei (1624-1644). Bon peintre, il employa son talent à sa teinture, obtint sur étoffes des fleurs, des oiseaux, des animaux, d'un coloris délicat. Ce procédé, connu sous le nom de You-zèn Zomé, a été conservé jusqu'à nos jours.

Kanéda Tchyoubéé florissait en Geimboun (entre 1781 et 1801). Il mit toutes ses forces au service de l'industrie de Nishi-jin, tissa toutes sortes de nouveaux modèles, fit peindre par Marouyama Okyō la fête du printemps à Kamo, et la course de chevaux à Kamo, qui faisait partie de cette fête, et les exécuta sur étoffe. Il demanda à Komawi Ghèn-ghi l'arrivée au Japon du prince royal de Corée et fit aussi dessiner par les maîtres Kei-boun, Sō-jyoun et autres des paysages, des fleurs et des oiseaux, qu'il tissa en Donsou ou en Ko-hakou, ce qui excita une grande admiration chez ses contemporains.

A cette époque, à Edo, la mode était pour tout le monde d'avoir de beaux portefeuilles ou de belles blagues à tabac. Pour satisfaire ce goût, il tissa des Sarasa et des Kanto avec de l'or, d'une qualité et d'un dessin magnifiques. Ses importations de Chine étaient loin d'approcher de ces objets qui jouirent d'une vogue énorme. Obligé de faire face à de nombreuses demandes, Tchyoubéé combina des nouveautés et produisit ainsi beaucoup de choses précieuses.

Pl. LXVIII. — Brocarts et soies — Tchoubée Kameda de Kyauto.

(1). Brocart lamé, tissé de chrysantèmes et de paulownia, sur un fond imitant l'avanturine d'or de laque. Travail du 4e Tchoubée.

(2). Mauve d'or, tissé par le 7e Tchoubée, d'après la doublure du manteau de Toyotomi Hidéyoshi. La finesse du travail est supérieure, même à l'original qui est de la fabrication de Ming.

(3). Armure soie crème en tissu croisé, imitant la natte chinoise appelée Ampéra et tissée d'oiseaux Hō-ō.

(4). Faille noire, tissus fait par le 9e Tchoubée. Les caractères chinois tissés en blanc, d'après le célèbre calligraphe Woguishi, de la dynastie des Shing.

(5). Soie imprimée. La particularité de ce tissu consiste dans ce que la soie de la chaîne et de la trame sont laquées avant d'être montées sur le métier. Le dessin représentant un paon, est imprimé après coup, en or ou à la laque.

(6). Tissu façonné, exécuté par le 10e Tchoubée, durant la période de Bounsée (1818-1829). Sur un fond thé est tissé, en noir, le temple Kinkakonji, avec une finesse prodigieuse de détail.

(7). Soie tissée de carte géographique. Œuvre du 11e Tchoubée, vers la période Tempō (1830-1843). Ce fut un dessin nouveau pour l'époque.

(8). Gros crêpe. Tissu exécuté par le 13e Tchoubée d'une façon très curieuse, imitant le papier froissé, employé pour les chapeaux officiels. La saillie des côtes du crêpe est très prononcée et irrégulière. Il y a là-dessus des armoiries en or ayant une surface paraissant plate.

Amano Fouça-yoshi florissait en Bounsei (1818-1830). Employé au Nishi Honganji, il changea plus tard son nom en celui de Sakoujyourau. La beauté des tissus qu'il inventa amena une renaissance des Tsou-dzouré-nishi-ki. Il a une réputation d'ouvrier fameux. Comme œuvre remarquable de Fouça-yoshi, on cite les cinq empereurs d'après la peinture de Tchō-dèn-sou, du Nishi Honganji. Ses meilleurs élèves sont : son frère cadet Yaçouké et la femme de celui-ci, O-mon, et Yama-shina-Ya Séisouké.

Ishida Kourau, tisseur de Kiryu, en Kaudzouké, travailla activement en Bounsei et Tempō

(entre 1818-1844). Ingénieux et adroit, il inventa des procédés commodes pour faire des dessins dans les brocarts et produisit à Kiryu quantité de magnifiques tissus.

Foudji-i-shyau Zaémon, qui était marchand de fils de Kouroumamatchi, à Sakaï, en Idzoumi, imita, la 2e année Tempo (1831), le Sagara Dantsou et les tapis de fabrication chinoise. Puis, mettant en pratique ses propres idées, il fit tisser par Idzoumi Rihéi, du Kimoumatchi de la même ville, les étoffes qu'il projetait et qu'il appela Sakaï Dantsou, et dont il entreprit la vente en gros. On voit là l'origine du Téami Dantsou. Son métier tomba pour quelque temps; mais son descendant Shyautarau, devenu familier avec toutes sortes de procédés de tissage de velours, inventa un procédé particulier de tissage du Dantsou et, la 3e année Bounkyou (1863), commença à en produire. On voit là l'origine du Souri-komi Dantsou. Ce procédé a fait des progrès extraordinaires et est devenu l'industrie la plus remarquable de Sakaï.

Daté Yaçouké était, à Nishi-jin, fabricant de rinzou (espèce de satin broché). Il étudia la peinture et la chimie et releva l'industrie de Nishi-jin. Il rechercha les anciens procédés de notre Hata-ori et étudia aussi les tissus de toutes les contrées de la Chine et de l'Europe. Lui-même créa toutes sortes de nouveaux tissus. Ce fut un excellent guide pour les autres tisseurs.

Ses copies des anciens Kwannons, appelés Sabi-ori de Dathé (tissus rouillés de Dati) sont d'un coloris distingué et d'une qualité très belle.

Il a fait encore plus de quarante Kwannons, dont la beauté n'est en rien inférieure à une peinture. Enfin, il a été admis au nombre des artistes de la maison impériale. Il est mort en 1893 dans sa cinquante-quatrième année.

Pl. LXVIII. — Brocarts et soies. — *Tora-iti de Kyauto.*

(9). Soie imitant la peau de serpent, tissée par Daté Yaçouké, durant la période de Tempo (1830-1843). Par une combinaison de soies, noires, brunes, bleues, rouges, vertes, etc., mêlées à la soie sauvage, l'effet obtenu rend parfaitement l'imitation de la peau de couleuvre.

(10). Brocart lamé d'argent également tissé par Daté Yaçouké. Les faucons dans le nuage se détachent sur un fond d'argent.

(11). Velours imprimé, fabriqué par Daté Yaçouké, pendant les années de Kayéi (1848-1853). Sur un fond, composé de trois couleurs, des dragons sont imprimés par le procédé de teinture dit de « Youzèn », aujourd'hui très répandu, mais qui fut une nouveauté sous ce temps.

(12). Soie façonnée dite « Kanton ». Travail de la fin de la vie de Daté. La couleur, d'un brun rouillé, donne l'effet d'un vieux morceau. Des papillons, de dimensions variées, sont tissés sur un fond rayé en plusieurs nuances.

Pl. LXVIII. — Tissus d'auteurs inconnus. — *Marquis Toshitsougou Mayéda.*

(13). Robe en gaze lamée, pour représentation de Nô, de l'époque de Bounkwa (1804-1818). Sur une gaze de soie, d'un violet foncé, se trouve tissé en or un char garni de fleurs.

(14). Robe pour représentation de No, en soie brochée de glycines en mauve tendre. Tissus de l'époque Bounkwa (1804-1818).

(15). Robe de soie brochée et lamée. Le fond consiste en hexagones rouges, verts et bruns. Il y a là-dessus des éventails jetés. Sur ces éventails se trouvent, richement tissés en couleurs, des oiseaux et des fleurs.

(16). Robe de brocart lamé. Des paniers à fleurs sont tissés sur un fond quadrillé.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

PREMIÈRE PARTIE

DEPUIS LES ORIGINES JUSQU'AUX ANNÉES TÉMBYAU SHYAUMOU TÈNNAU (XLV)

LIVRE I

Arts primitifs.

LIVRE II

Époque de Souiko Ténnau (fin du VIe siècle, commencement du VIIe).

LIVRE III

Époque de Ten-tchi Ier (XXXVIII, 668-671).

LIVRE IV

Époque de Shyaumou Ier (XLV, 724-748).

DEUXIÈME PARTIE

DE KWAMMOU Iᵉʳ AU BAKOUFOU DE KAMAKOURA

LIVRE I

Kwammou Iᵉʳ

LIVRE II

Époque de la Régence des Foujiwara.

TROISIÈME PARTIE

LE BAKOUFOU DE KAMAKOURA

QUATRIÈME PARTIE

DEPUIS LES SHYAUGOUNS ASHIKAGA JUSQU'AU SHYAUGOUN TOKOUGAWA

LIVRE I

Ashikaga.

CINQUIÈME PARTIE

KWAMPAKOU DES TOYOTOMI

SIXIÈME PARTIE

TOKOUGAWA

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES GRAVURES EN COULEURS ET PLANCHES HORS TEXTE

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES GRAVURES

OUVRAGE PUBLIÉ

PAR LA

COMMISSION IMPÉRIALE DU JAPON

à l'Exposition universelle de Paris 1900.

ÉDITÉ ET IMPRIMÉ PAR M. DE BRUNOFF

4, Place Denfert 4

PARIS